МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Ю. ХОЛОПОВ

Л. КИРИЛЛИНА, Т. КЮРЕГЯН, Г. ЛЫЖОВ,

Р. ПОСПЕЛОВА, В. ЦЕНОВА

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ

Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов

Москва
Издательский Дом
«КОМПОЗИТОР»
2006

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Федерального агентства по культуре и кинематографии

Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т.,
Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.
Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. – 632 с.

Коллективный труд, созданный на кафедре теории музыки Московской консерватории, представляет собой первый учебник по курсу Музыкально-теоретических систем. Включенный в учебный план вузовского образования музыковедов и композиторов уже свыше 30-ти лет, этот предмет до сих пор изучался в нашей стране без учебников, что чрезвычайно затрудняло его усвоение. Данная работа, выполненная на основе опубликованных и рукописных материалов проф. Ю. Н. Холопова (который был ведущим специалистом в этой области и придал курсу МТС современный вид), с избытком восполнит недопустимый пробел в учебно-методическом обеспечении и поможет поднять преподавание этой крайне сложной, но необходимой для становления образованного музыканта дисциплины на новый уровень.

ББК 85.31
Х 11

Допущено
Министерством образования Российской Федерации
в качестве учебника для студентов,
обучающихся в высших учебных заведениях
по специальностям «Музыковедение» и «Композиция»

Авторский коллектив:
Докт. иск., проф. Ю. Н. Холопов
Докт. иск., проф. Л. В. Кириллина
Докт. иск., проф. Т. С. Кюрегян
Канд. иск., доц. Г. И. Лыжов
Докт. иск., доц. Р. Л. Поспелова
Докт. иск., проф. В. С. Ценова

Редакторы:
Т. С. Кюрегян
В. С. Ценова (ответственный редактор)

Х $\frac{4905000000—093}{082(02)—06}$ без объявл.

ISBN 5–85285–854–4

© Холопов Юрий Николаевич, 1972–2002
© Авторский коллектив, 2003–2006
© Издательский Дом «Композитор», 2006

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов..... 9
Методические рекомендации..... 14

Введение: **К понятию «теория музыки»**..... 19
1. Теория музыкальной теории..... 20
2. Структура музыкально-теоретического знания..... 33
3. Место истории теоретического музыкознания в системе науки о музыке..... 38
4. К проблеме периодизации истории музыкальной науки..... 41

Тема I: **Древнегреческая теория музыки**..... 44
1. Исторические и социальные условия возникновения и развития древнегреческой теории..... 44
2. Понятие музыки..... 45
3. Творцы древнегреческой теории музыки..... 46
4. Проблематика музыкальной науки..... 49
5. Структура науки о музыке..... 51
6. Понятие гармонии..... 52
7. К истории развития понятия гармонии..... 54
8. Древнегреческая гармоника как историческая форма учения о гармонии..... 61

Тема II: **Музыкальная теория Средневековья**..... 77
1. Общая характеристика..... 77
2. Музикус Боэций: античная традиция в Средние века..... 93
2.1. Жизнь и деятельность..... 93
2.2. Наследие. «Наставления в музыке»..... 94
2.3. Философия гармонии..... 96
2.4. Гармония и число. Теория числа..... 102
2.5. Концепция квадривия..... 103
2.6. Учение о пропорциях..... 105
2.7. Некоторые примеры действия пропорций в музыке..... 106
3. Новации Гвидо Аретинского в музыкальной науке и практике..... 109
3.1. Краткая биография..... 109
3.2. Музыкально-теоретические сочинения..... 110
3.3. Учение о сольмизации..... 116
3.4. «Мусике» на историческом повороте..... 123

Тема III: **Музыкальная теория эпохи Возрождения**..... 132
1. Общая характеристика..... 132
2. Джозеффо Царлино и его «Установления гармонии»..... 133
2.1. Монах – композитор – теоретик..... 134
2.2. История музыки по Царлино..... 135
2.3. Научная методология Царлино, строение и проблематика трактата «Установления гармонии»..... 136
2.4. Понятия музыки, гармонии и контрапункта..... 140
2.5. Расширение пифагорейской четверки до шестерки..... 143
2.6. Теория мажора и минора..... 145
2.7. Система двенадцати ладов..... 150
3. Эволюция нотации как проблема музыкального мышления..... 155

Тема IV: **Начало Нового времени: западноевропейская теория XVII – 1-й половины XVIII века**..... 168
1. От гармонии мира к миру тональной гармонии..... 168
1.1. Общие тенденции..... 168
1.2. Марен Мерсенн..... 174
1.3. Отражение новой музыкальной практики в теории генерал-баса..... 178
2. Творец новой науки о гармонии – Жан Филипп Рамо..... 181
2.1. Методология..... 181
2.2. Теоретические труды. Основы учения..... 182

Тема V: **Отечественная теория до середины XIX века**..... 192
1. Теоретическая мысль о знаменном роспеве..... 193
1.1. Предмет и метод теории..... 193
1.2. Источники по теории знаменного роспева..... 194
1.3. Ладовая теория..... 198
2. Крутой поворот: партесная композиция и ее теория..... 202
2.1. «Мусикия» Иоанникия Коренева..... 202
2.2. «Мусикийская грамматика» Николая Дилецкого..... 212
3. От западных идей к самобытной мысли о музыке..... 227
3.1. Теоретические работы в России XVIII века..... 229
3.2. Зарождение теории национального стиля. Другие направления..... 242

Тема VI: **Западноевропейская теория 2-й половины XVIII – начала XX века** 254
1. Теория музыки классической эпохи 254
1.1. Гармония и генерал-бас 257
1.2. Контрапункт 262
1.3. Учение о метре и ритме 264
1.4. Музыкальная форма 269
2. Классическое учение о музыкальной форме Адольфа Бернхарда Маркса 282
3. Функциональная теория Гуго Римана 299
3.1. Риман и научные тенденции XIX века 299
3.2. Теория музыкальной формы 305
3.3. Теория гармонии 314
4. Метод редукции Хайнриха Шенкера 330

Тема VII: **Отечественная теория 2-й половины XIX – начала XX века** 354
1. Общий обзор 354
2. Первые русские оригинальные учебники гармонии 356
3. С. И. Танеев-мыслитель 361
3.1. Поверить алгеброй законы контрапункта 362
3.2. Гармония и форма неразрывны 365
3.3. Куда ведет музыкальная история 370
4. Ладовая теория Б. Л. Яворского 375
5. Теория метротектонизма Г. Э. Конюса 395

Тема VIII: **Зарубежное теоретическое музыкознание XX века** 412
1. Йозеф Маттиас Хауэр – знаток и мастер двенадцатитоновой композиции 412
2. Пути к Новой музыке Антона Веберна 425
3. Традиционное учение о музыкальной композиции Арнольда Шёнберга 437
4. Руководство по композиции Пауля Хиндемита 456
5. Новые лады и ритмы Оливье Мессиана 473
6. Наука и искусство музыкального мышления Пьера Булеза 486
7. Изобретения и открытия Карлхайнца Штокхаузена 503
8. Пифагорейская гармония Яниса Ксенакиса 521
9. Американская теория рядов 531

Тема IX: **Отечественное теоретическое музыкознание XX века**... 544
1. Теоретические идеи 20 – 60-х годов..... 544
1.1. В. М. Беляев..... 544
1.2. Ю. Н. Тюлин..... 548
1.3. С. С. Богатырев..... 552
1.4. И. В. Способин..... 553
2. Интонационная концепция Б. В. Асафьева..... 559
2.1. Теория интонации..... 561
2.2. Музыкальная форма..... 562
2.3. Лад и гармония..... 564
2.4. Симфонизм..... 566
3. Научная мысль последней трети XX века..... 568
3.1. Философия и эстетика..... 569
3.2. Полифония..... 572
3.3. История теории..... 574
3.4. Гармония..... 575
3.5. Музыкальная форма..... 578
3.6. Теория современной композиции..... 581
4. Философия музыки А. Ф. Лосева..... 583
4.1. Теория музыкального времени..... 586
4.2. Философская теория гармонии..... 592
5. «Универсальная гармония» Ю. Н. Холопова..... 599

***Вместо заключения*: Итоги трехтысячелетнего развития**..... 618

Приложение:
1. Основные вехи развития музыкально-теоретических систем:
Сводная таблица..... 622
2. Примечания (указатель использованных материалов Ю. Н. Холопова) 627

От редакторов

Курс «Музыкально-теоретические системы» бессменно читался Ю. Н. Холоповым в Московской консерватории с начала 1960-х годов, то есть около 40 лет – по сути, он создан ученым как в концепционном плане, так и в фактологическом[1]. За многие годы подготовки к лекциям было накоплено огромное количество материалов самого разного рода, начиная от кратких конспектов и кончая развернутыми статьями и даже исследованиями. И буквально с первых шагов на этом поприще Юрий Николаевич черпал сведения «из первых рук», изучая прежде всего сами трактаты (что не мешало ему быть хорошо осведомленным и о разнообразной сопутствующей литературе). Первоисточники, которых множество в личной библиотеке ученого, испещрены его пометками и комментариями – вне зависимости от языка оригинала (не только русского, но и немецкого, английского, французского, польского, латинского, древнегреческого)[2]. Кажется, что теория была для него настолько родной стихией, что он воспринимал ее напрямую, ощущая самый сокровенный смысл даже помимо его словесной оболочки.

Аккуратно «разложенные по полочкам» (а если точнее – по папочкам), материалы разных лет позволяют проследить, как интенсивно развивался и эволюционировал курс – и в плане выбора самих тем для лекций, и в их освещении[3]. При этом лишь небольшая часть холоповских мыслей об истории теории была опубликована, хотя выступлений по данной тематике на разнообразных конференциях у их автора было множество. При возможности выбора редакторы старались донести наиболее позднюю позицию исследователя, о которой они могли судить не только по письменным свидетельствам, но также из непосредственного общения. В тех случаях, когда сохранившиеся архивные материалы по той или иной проблеме явно превышали учебные требования, но представляли несомненную научную ценность (как, например, развернутая статья о теоретиче-

---

[1] В 1972 году Ю. Н. Холоповым была составлена программа по курсу музыкально-теоретических систем у музыковедов и композиторов, расширенное 3-е издание которой вышло в 2002 году.

[2] Бóльшая часть книг в настоящее время хранится в Московской консерватории – в отделе редкостей Научно-музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева.

[3] Архив ученого содержит множество ценных документов: это и тематические планы разных лет, и тезисы лекций, и конспекты первоисточников, а также прочей литературы. Систематичность исследователя поражает. В каждой папке, на которой аккуратно выведено имя автора музыкально-теоретической системы (РИМАН, ТАНЕЕВ, БОЭЦИЙ, БУЛЕЗ, и т. д.), можно обнаружить целую подборку материалов по теме. Туда же складывались и появляющиеся новые публикации. Все эти богатые источники в разной степени использованы в данном учебнике.

ской системе Б. Л. Яворского), они давались без сокращения – в расчете на то, что ведущий курса сможет адаптировать их до необходимого в учебном процессе уровня.

Степень готовности холоповских текстов к печати разная. В одних случаях они нуждались лишь в минимальной редакторской или даже корректорской правке. В других – законченные фрагменты требовали компоновки. В третьих – текст восстанавливался по тезисному изложению. В четвертых – он писался практически заново с эпизодическим привлечением тех или иных материалов Холопова. И лишь совсем немногие разделы создавались вполне самостоятельно, без прямого участия Юрия Николаевича. Однако и в этих случаях его незримое присутствие всегда ощутимо. Хотя бы потому, что все авторы – его прямые ученики разных лет, сформировавшиеся в научном плане под его непосредственным воздействием и буквально пропитанные холоповскими идеями, методами и даже привычными формами словесного выражения.

Поэтому надо со всей определенностью сказать: несмотря на большое число фамилий на обложке книги, это в первую очередь и преимущественно труд Мастера, тогда как все остальные выступают не более чем в роли подмастерьев. Повторим, что без Юрия Николаевича Холопова не было бы не только этого издания, но и самого курса в его современном виде.

Нижеследующая таблица отражает меру участия членов творческого коллектива в работе над текстом учебника (данные об использованных источниках Ю. Н. Холопова, рукописных и опубликованных, представлены в Примечаниях в конце книги).

Методические рекомендации	Ю. Н. Холопов, Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова
Введение: **К понятию «теория музыки»**	Ю. Н. Холопов (подготовка текста к печати: Р. Л. Поспелова)
Тема I: **Древнегреческая теория музыки** 1. Исторические и социальные условия возникновения и развития древнегреческой теории 2. Понятие музыки 3. Творцы древнегреческой теории музыки 4. Проблематика музыкальной науки 5. Структура науки о музыке 6. Понятие гармонии 7. К истории развития понятия гармонии 8. Древнегреческая гармоника как историческая форма учения о гармонии	Ю. Н. Холопов (литературная обработка и подготовка текста к печати: разделы 1–7: А. В. Русакова; раздел 8: Р. Л. Поспелова)

Тема II: **Музыкальная теория Средневековья**	
1. Общая характеристика	Р. Л. Поспелова
2. Музикус Боэций: античная традиция в Средние века	Ю. Н. Холопов, Р. Л. Поспелова
3. Новации Гвидо Аретинского в музыкальной науке и практике	
Тема III: **Музыкальная теория эпохи Возрождения**	
1. Общая характеристика	Ю. Н. Холопов, Р. Л. Поспелова
2. Джозеффо Царлино и его «Установления гармонии»	
3. Эволюция нотации как проблема музыкального мышления	Ю. Н. Холопов (обработка и подготовка текста к печати: Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова)
Тема IV: **Начало Нового времени: западноевропейская теория XVII – 1-й половины XVIII века**	
1. От гармонии мира к миру тональной гармонии	Г. И. Лыжов по материалам Ю. Н. Холопова
2. Марен Мерсенн	Ю. Н. Холопов (подготовка текста к печати: Г. И. Лыжов)
3. Отражение новой музыкальной практики в теории генерал-баса	Г. И. Лыжов по материалам Ю. Н. Холопова
4. Творец новой науки о гармонии – Жан Филипп Рамо	
Тема V: **Отечественная теория до середины XIX века**	Г. И. Лыжов по материалам Ю. Н. Холопова
Тема VI: **Западноевропейская теория 2-й половины XVIII – начала XX века**	
1. Теория музыки классической эпохи	Л. В. Кириллина
2. Классическое учение о музыкальной форме Адольфа Бернхарда Маркса	Т. С. Кюрегян (с использованием материалов Ю. Н. Холопова)
3. Функциональная теория Гуго Римана	Т. С. Кюрегян по материалам Ю. Н. Холопова

4. Метод редукции Хайнриха Шенкера	Ю. Н. Холопов (подготовка текста к печати: В. С. Ценова)
Тема VII: **Отечественная теория 2-й половины XIX – начала XX века**	
1. Общий обзор	Г. И. Лыжов по материалам Ю. Н. Холопова
2. Первые русские оригинальные учебники гармонии	
3. С. И. Танеев-мыслитель	Ю. Н. Холопов, Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова
4. Ладовая теория Б. Л. Яворского	Ю. Н. Холопов (подготовка текста к печати: Г. И. Лыжов, В. С. Ценова)
5. Теория метротектонизма Г. Э. Конюса	Г. И. Лыжов по материалам Ю. Н. Холопова
Тема VIII: **Зарубежное теоретическое музыкознание XX века**	
1. Йозеф Маттиас Хауэр – знаток и мастер двенадцатитоновой композиции	В. С. Ценова
2. Пути к Новой музыке Антона Веберна	Ю. Н. Холопов (обработка текста: В. С. Ценова)
3. Традиционное учение о музыкальной композиции Арнольда Шёнберга	Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова
4. Руководство по композиции Пауля Хиндемита	Ю. Н. Холопов (обработка текста: В. С. Ценова)
5. Новые лады и ритмы Оливье Мессиана	Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова
6. Наука и искусство музыкального мышления Пьера Булеза	В. С. Ценова (с использованием материалов Ю. Н. Холопова)
7. Изобретения и открытия Карлхайнца Штокхаузена	В. С. Ценова (с использованием материалов Ю. Н. Холопова)
8. Пифагорейская гармония Яниса Ксенакиса	В. С. Ценова
9. Американская теория рядов	В. С. Ценова (с использованием материалов Ю. Н. Холопова)

Тема IX: **Отечественное теоретическое музыкознание XX века**	
1. Теоретические идеи 20 – 60-х годов	Т. С. Кюрегян по материалам Ю. Н. Холопова
2. Интонационная концепция Б. В. Асафьева	Т. С. Кюрегян по материалам Ю. Н. Холопова
3. Научная мысль последней трети XX века	Ю. Н. Холопов (подготовка текста к печати: Т. С. Кюрегян)
4. Философия музыки А. Ф. Лосева	Ю. Н. Холопов (обработка текста: Т. С. Кюрегян)
5. «Универсальная гармония» Ю. Н. Холопова	Т. С. Кюрегян
Вместо заключения: Итоги трехтысячелетнего развития	Ю. Н. Холопов (подготовка текста к печати: Т. С. Кюрегян)

При жизни Ю. Н. Холопов многое делал для распространения знаний по истории теории в нашей стране и за рубежом. Участникам данного проекта остается лишь надеяться, что с публикацией книги процесс этот продолжится, а может быть, даже пойдет быстрее и успешнее.

Творческий коллектив выражает глубокую благодарность рецензентам, принимавшим участие в обсуждении учебника: это коллеги по кафедре теории музыки Московской консерватории – профессор А. С. Соколов, доцент Н. И. Тарасевич, доцент Н. Ю. Плотникова, по кафедре теории музыки Белорусской академии музыки – профессор Е. Н. Дулова, доцент Ю. Д. Златковский, доцент Т. А. Титова, а также профессор Казанской консерватории А. Л. Маклыгин.

Мы признательны тем, кто помогал при подготовке книги к изданию – доценту С. Н. Лебедеву, консультировавшему по вопросам, связанным с древними латинскими источниками и решившему ряд технических проблем компьютерного набора, А. В. Русаковой, консультировавшей по вопросам греческой лексики и отредактировавшей часть раздела, посвященного древнегреческой теории, а также М. В. Воиновой и В. В. Громадину за техническую помощь.

Теплые слова благодарности мы адресуем кандидату искусствоведения В. М. Барскому за ценные замечания и советы на заключительном этапе работы над учебником.

Методические рекомендации

Курс «Музыкально-теоретические системы» (МТС) относится к циклу музыкально-исторических дисциплин. Эволюция музыки к XXI веку обозначила коренное изменение сознания. В глобальном масштабе музыка развивается в радикально новых направлениях, что резко актуализировало историчность музыкального мышления. Еще 100 лет назад теория была, прежде всего, обращена к практике композиции (освоение гармонии, контрапункта, формы и инструментовки), тогда как ныне в ней очевидна сильнейшая тенденция к охвату всей музыки как единого целого в масштабах гигантской трехтысячелетней исторической «плиты». Отсюда особая значимость данного курса, который призван трактовать теорию музыки от *начала* самих этих понятий – «музыка» («мусикия») и «теория». Указанная конечная цель должна направлять всю вереницу изучаемых тем, объединяя их пестрое содержание подразумеваемой общей идейной основой.

Непосредственная ***задача курса*** – введение в проблематику научной теории музыки через освещение основных положений исторически наиболее важных теоретических систем. Курс также ставит своей целью кратко охарактеризовать главнейшие этапы развития истории музыкальной теории. ***Методология курса*** связана с обрисованной выше его историко-теоретической установкой, а содержание отражает практику преподавания в Московской консерватории.

Музыкально-теоретическая концепция понимается как *система понятий*, которая хоть и создается усилиями ее творца, но в глубинном смысле обусловлена исторической необходимостью, определяемой живой музыкальной практикой. Противоречие между принятой системой и новыми творческими явлениями есть мощный стимул к созданию соответствующей им теории. В свою очередь, музыкальная практика развивается под определяющим воздействием социальных условий бытования музыки, духовной жизни общества в целом. Таким образом, теоретические концепции, в конечном счете, отражают закономерности практики музыкального искусства как одной из форм общественного сознания.

Отсюда необходимое требование, которое заключается в конкретно-историческом рассмотрении явлений музыкальной теории в связи с общенаучными, философскими и эстетическими представлениями соответствующей эпохи. Историзм состоит не в хронологической планировке курса (это лишь наиболее естественная его форма). Историзм в том, что теоретические концепции трактуются как *закономерно* сменяющие друг друга – а не абсолютные и вневременны́е – этапы развития научной мысли, в связи с обобщаемой ими музыкальной практикой. Согласно данным принципам рассматривается и история музыкально-теоретического мышления в целом.

Содержание курса включает: во-первых, систематизированное изложение самих теоретических концепций и, во-вторых, их критический анализ сквозь призму обобщающих научных проблем (отношение теории к музыкальной практике, общефилософская и специально-научная методология, эстетическая направленность, историческое развитие научных идей и т. д.). То и другое равно

необходимо и взаимосвязано: изложение теоретических идей дается вместе с их оценкой или делается в расчете на нее; в свою очередь анализ и критика базируются на определенно ориентированном изложении теорий или использует его в качестве конкретного материала.

Методы ведения курса достаточно разнообразны. Хотя лекционная подача материала, безусловно, доминирует, эпизодически полезно подключать и другие методы, направленные на активизацию работы студентов: некоторые темы допустимо вынести на семинарские занятия, в расчете на студенческие сообщения и их обсуждение; возможно также создание в рамках курса рефератов, переводов на русский язык иноязычных первоисточников.

Курс МТС предполагает также (хоть и в очень ограниченных масштабах) обучение некоторым практическим навыкам, необходимым в теоретической работе: вычислению интервалов в математическом выражении, определению старых ладов и т. п. По мере изложения материала желательно отмечать важнейшие факты для выучивания наизусть: отдельные даты (например, пифагорейская школа или «Установления гармонии» Царлино), определения главнейших понятий (например, «лад» по Рамо или «рондо» по А. Б. Марксу), названия трактатов (например, Гвидо Аретинского или Иоанникия Коренева), виды пропорций (например, гармонической, с показом ее). Можно выдвинуть и другие конкретные требования: «иметь в запасе» примеры на пять видов классического рондо, уметь составить вектор ряда (например, *b e^{1} fis^{1} a^{1}*), сыграть на рояле примеры музыкальных структур (греческие тетрахорды, сольмизационные гексахорды, лады русского гексаиха, функции аккордов по Риману, длинооктавы по Штокхаузену). Однако экзамен, которым завершается курс, целесообразно проводить в форме теоретического опроса.

Общая планировка курса и распределение времени по темам допускает значительную инициативу со стороны ведущего преподавателя. В курсе (как и в данной книге) представлены далеко не все даже крупные авторы и трактаты; это не последовательная и всеобъемлющая история теоретических учений, но *демонстрация и разъяснение основополагающих концепций*, знаменующих главнейшие вехи в эволюции европейского музыкального мышления. Восточные музыкально-теоретические учения, при всей их важности – в том числе и для становления европейской музыкальной науки, в книге не рассматриваются, ввиду их малой изученности и специфичности и, в конечном счете, из-за невозможности охватить необъятный материал в одном учебном курсе[4]. Однако и в таком «редуцированном» виде материал столь велик, что не может быть полностью охвачен на лекциях. С появлением учебника часть вопросов (наименее сложных) естественно оставить для самостоятельной проработки; иные же, в зависимости от конкретных условий, могут рассматриваться на лекциях неравномерно, с разной степенью подробности (например, ввиду доступности первоисточников и относительной известности материала имеет смысл до минимума сократить лек-

[4] Проблематика восточной музыкальной науки частично затрагивается в специальных вузовских курсах, изучающих внеевропейские культуры.

ционное освещение учебников гармонии Чайковского и Римского-Корсакова; обзор отечественного музыкознания 2-й половины XX века лучше вообще не выносить на лекцию, а предложить для домашнего ознакомления, и т. д.). Если в вузе читается специальный курс русской палеографии, то темы, лежащие «на пересечении» с курсом МТС, в последнем пропускаются.

Некоторые вопросы стоит укрупнять, исходя из той или иной главенствующей проблемы. Например, освещение музыкальной формы в русских пособиях 2-й половины XIX века целесообразно затронуть в связи с классической теорией А. Б. Маркса, как непосредственно с нею связанное; равно как танеевскую идею объединяющей тональности вполне оправдано подать в продолжение римановских рассуждений о формообразующей роли гармонии. Укрупнение и перекомпоновка возможны и при рассмотрении зарубежных систем XX века, распадающегося на две (не совсем равные) половины. Так, тональные системы Хиндемита и Шёнберга образуют единую неоклассическую линию музыкальной теории, которая очевидно противостоит новым двенадцатитоновым концепциям первой волны авангарда (к ним примыкает и хронологически более поздняя американская теория рядов). Другой же блок теоретических систем 2-й половины столетия образуют концепции Мессиана и его учеников (Булеза, Штокхаузена, Ксенакиса), которые в силу этого могут рассматриваться в едином комплексе.

В зависимости от конкретных условий допустимо варьировать не только отбор тем для «привилегированного» изучения, но и их последовательность, планировку целого. В любом случае довольно сложно (да и не так нужно) соблюсти строгую хронологическую очередность. Тема «Нотация», хоть располагается в конце раздела о Возрождении, но эскизно охватывает проблему в целом, от античности до начала Нового времени (как бы подытоживая пройденный в этом плане путь). Практика знаменного роспева (приблизительно XV–XVII веков) и связанные с ним теоретические концепции (от конца XVI до конца XIX века, от И. Шайдура до Д. Разумовского и В. Металлова) принадлежат разным временам, но изучать их лучше вместе, с «привязкой» ко времени бытования предмета исследования. Вместе с тем, не стоит даже пытаться выстроить единую историческую картину, последовательно отражающую теоретические события на Западе и в России. Тот же знаменный роспев, хоть и представляет типологический аналог западного средневекового хорала, но занимает место в курсе даже после теорий западного барокко. Это вызвано потребностью охватить как целое по возможности крупные исторические периоды, географически и культурно связанные, что позволяет нагляднее представить доминирующие тенденции в эволюции музыкального мышления. Поэтому отечественная теория дана тремя большими блоками, которые перемежаются с крупными фрагментами западной теории: после обсуждения самого́ понятия теории (во Введении) и ее описания от античности до барокко включительно, следует поворот на Русь, с характеристикой теоретических воззрений от возможно более ранних времен до середины XIX века; далее после «отступления» на Запад, к теории времён классицизма и романтизма, представлена отечественная теория 2-й половины XIX – начала XX века; и затем, после еще одного западного экскурса, посвященного XX веку, да-

ется описание теоретических достижений в России вплоть до настоящего времени. Таким образом, с точки зрения хронологии движение происходит «зигзагами», что имеет, однако, определенное логическое оправдание (тем более что основной предмет изучения в данном курсе, как уже говорилось, всё же музыкально-теоретические *системы*, а не *история* музыкальной теории). То же касается и некоторых отдельных тем. Например, теория Х. Шенкера, которая в своей основной части публиковалась в 10 – 20-е годы XX столетия, продолжала разрабатываться и позже, но по своей направленности она, скорее, завершает теоретический этап XIX – начала XX века, где и располагается в данной книге. Напротив, «Философия музыки» А. Ф. Лосева, хоть и создавалась в основном еще в 20-е годы прошлого века, рассматривается на заключительном этапе курса, поскольку лишь с 70-х годов она стала осваиваться музыкознанием и входить в его научный контекст, оказывая всё возрастающее влияние на состояние как отдельных умов наших значительнейших теоретиков, так и музыкальной теории в целом.

Один из вариантов тематического плана курса «Музыкально-теоретические системы» может быть таким:

№ тем	*Наименование тем*	*Кол-во часов*
	Введение	1
1.	Древнегреческая теория музыки.	3
2.	Музыкальная теория Средневековья.	3
3.	Музыкальная теория эпохи Возрождения.	2
4.	Начало Нового времени: западноевропейская теория XVII – 1-й половины XVIII века.	4
5.	Отечественная теория до середины XIX века.	3
6.	Западноевропейская теория 2-й половины XVIII – начала XX века.	6
7.	Отечественное теоретическое музыкознание 2-й половины XIX – начала XX века.	3
8.	Зарубежное теоретическое музыкознание XX века.	6
9.	Отечественное теоретическое музыкознание XX века.	4
	Всего:	35

Списки ***рекомендуемой литературы***, включающие основные первоисточники и некоторые сопутствующие материалы аналитического и комментаторского характера, прилагаются в настоящем учебнике к каждой теме. Ведь специфика курса музыкально-теоретических систем в том, что для его ведения и изучения необходимо располагать теоретическим материалом как таковым, то есть оригинальным изложением научных концепций. Это столь же обязательно, как, например, для курса истории музыки – ноты и записи изучаемых произведений. К сожалению, труды большинства наиболее выдающихся теоретиков и по сей

день остаются малодоступными. Почти вся русскоязычная литература представляет библиографическую редкость. А работы зарубежных авторов, за немногими исключениями, к тому же не переведены на русский язык. Например, по-русски не издан ни один трактат Ж. Ф. Рамо, нет основного труда А. Б. Маркса – четырехтомного «Учения о музыкальной композиции», нет «Истории музыкальной теории» Г. Римана, и т. д. И всё же некоторый прогресс в данном плане наметился. Всё чаще переводы трактатов и их комментирование становятся предметом дипломных работ и диссертаций (см. в разделе *IX.3.3*). Однако ввиду ограниченного доступа к подобным материалам, исследования, существующие «на правах рукописи», в списки рекомендуемой литературы не включались.

В некоторых обзорных темах (таких, как «Теоретические идеи 20 – 60-х годов», «Научная мысль последней трети XX века» в разделе об отечественной теории XX века) специальные перечни источников не предлагаются, поскольку необходимые ссылки (которых множество) даются в самом тексте. И еще раз приходится подчеркнуть, сколь многое зависит от местных условий: среди прочего, это и конкретный объем первоисточников, с которыми студенты смогут познакомиться в процессе освоения курса.

В условиях чрезвычайного обилия имен, названий, дат особенно полезна была бы некая «карта», помогающая ориентироваться во времени и пространстве музыкальной теории. С этой целью в приложении к учебнику дается Сводная таблица, где обозначены основные вехи развития музыкально-теоретических систем: названия важнейших трактатов с именами авторов и датой создания, а также с кратчайшей формулировкой их роли в истории теории. Думается, она облегчит усвоение студентами общей исторической перспективы и важнейшей теоретической проблематики в хронологическом контексте.

Изучение различных научных концепций в курсе музыкально-теоретических систем поможет расширению кругозора студентов – как музыковедов, так и композиторов, даст импульс к развитию их самостоятельного творческого мышления.

Введение:
К понятию «теория музыки»

Quid sit Musica?
Что есть музыка?

Musica [practica] est scientia bene modulandi (Augustinus)	Musica [theorica] est disciplina quae de numeris loquitur (Cassiodorus)
[Практическая] музыка – это наука ладно размеренного пения. (Августин)	[Теоретическая] музыка – это учение, которое говорит о числах. (Кассиодор)[1]

Обращение к истории теоретического музыкознания вынуждает к предварительному выяснению самых основных понятий, прежде всего термина «теория» (музыки). Иначе нельзя даже очертить круг исследуемого материала – что относится, а что не относится к теории музыки. И в самом деле, уже поверхностный взгляд на музыкальную науку как целое обнаруживает неоднозначность понятия «теория», причем первая же попытка проанализировать это понятие даже в современном словоупотреблении показывает многослойность его смысла. Дело усложняется аналогичной неоднозначностью и понятия «музыка». Как раз при историческом охвате «музыки» выясняется такая же многоплановость ее определений.

Отсюда не менее чем два пути исследования. Первый из них состоит в том, что мы полагаемся на современные нам определения и в толще музыкальной археологии отбираем для исследования те предметы, которые соответствуют нашим представлениям о музыке и ее теории. Второй – в том, что мы не полагаемся на современные нам взгляды, а пытаемся сами нынешние понятия представить частью чего-то, что развивается на протяжении длинного ряда веков, то есть постигнуть не то, как в прежние времена формулировали, ставили и разрешали н а ш и проблемы, а наоборот, как ставили проблемы с в о е г о, тогдашнего времени. Мы будет следовать второму направлению. Думается, что выяснение того, как себе представляли теорию музыки древние в о т л и ч и е от нас, и окажется решением важнейшей современной задачи исторического музыкознания – понимания прошлого в его аутентичности (а заодно и нашей современности в ее движении).

---

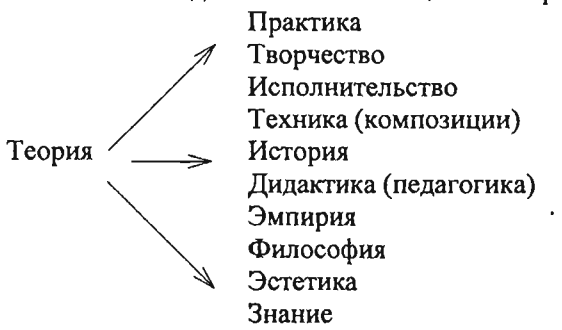
[1] Конъектуры (вставки в квадратных скобках) принадлежат Ю. Н. Холопову. – *Примеч. ред.*

Естественно, для подобного метода необходимо также понимание терминов, которое не отождествляет важнейших понятий (музыка, теория, форма, гармония) с локальной их репрезентацией в нашу эпоху или еще какую-либо, то есть не исходит из исторически ограниченной их интерпретации. Подобный подход мы считаем историческим. Он предполагает наличие в понятии *логического костяка*, остающегося неизменным в процессе эволюции предмета в историческом времени (например, «гармония» – «согласие»). Именно поэтому можно говорить о предмете как о едином целом, а не о переходе его в нечто иное. Обычно само слово является тем знаком, который указывает на коренной смысл (хотя, разумеется, нельзя на него полагаться механически). Отсюда важность для определения предмета характеризующих его слов-терминов (и их учет) – важность не только терминологии, но и номинологии (см. далее в разделе 2).

1. Теория музыкальной теории

Понятие «теория музыки» кажется нерефлектирующему сознанию определенным и ясным, во-первых, будучи усвоенным с полос школьных расписаний, где всегда легко различить, кто – теоретики (те, кто ведет гармонию, сольфеджио, полифонию, музыкальную форму), а кто – историки (ведут музлитературу и историю музыки); правда, есть еще «музыковеды» – они состоят в Союзе композиторов либо пишут в журналах и других печатных изданиях. Во-вторых, в процессе обучения нет повода задаваться вопросом «что такое теория?» и продумывать формулировку.

Будучи одним из употребительнейших терминов, «теория музыки» применяется во многих не вполне совпадающих друг с другом значениях. Ряд различных коррелятов обнаруживает это. Сведем вместе оппозиции к «теории»:



В каждой из этих пар подразумеваются коррелятивные разграничения тех или иных смысловых значений, в чем и обнаруживаются подчас поразительные расхождения в объемах понятия «теория» и в его содержании. Если брать только музыковедческие смыслы, то получаются следующие грани понятий.

- Оппозиция «теория – практика»: к теории относится всё, что не есть исполнительство и сочинение музыки, включая и историю музыки, музы-

кальную фольклористику, музыкальную критику, музыкальную социологию.

- В паре «теория музыки – история музыки»: к теории, естественно, не может быть отнесена вся совокупность музыкально-исторических дисциплин (включая фольклористику, историю музыкальной нотации, историю теоретического музыкознания).
- В парах «теория – творчество (сочинение музыки)», «теория – исполнительство (выступление в концертах или в опере с пением либо игрой на музыкальных инструментах)» остаются в сфере «теории» педагогика, методические пособия, преподавание музыки, преподавание теории музыки, сольфеджио.
- В корреляции «теория – эмпирия» к теории относится лишь научное творчество и научная систематика, а учебная методика, занятия сольфеджио (типичная практика), преподавание в учебных заведениях находятся в области эмпирии. К теории не относится тогда «аналитическое» описание музыкального произведения с использованием теоретической терминологии, но только изложение научной концепции (например, функциональная теория гармонии Римана или пифагорейская нумерология); не относится музлитература как изложение биографий и обзор творчества композитора, но только построение научной музыкально-исторической концепции (в принципе это столь же реально, как и концепция музыкально-теоретическая).

Все эти объемы, содержания и формы понятия «теория», таким образом, не беспочвенны и обоснованны. Опуская здесь сравнительный анализ понятий «теория» в различных оппозициях, перейдем сразу к тому его значению, которое в нашем научном, историческом исследовании должно быть центральным. Сформулируем его следующим образом:

Теория музыки есть система знаний
о сущности явлений и законов музыки.

Среди многих отраслей науки о музыке теория специфична в первую очередь своим *методом*, который ведет к своеобразию *формы науки*. Метод теории музыки характеризуется поиском и формулированием *руководящего принципа* музыкального явления, если так можно выразиться, – направленностью исследования к отысканию *генетического кода* музыки, представления его в логической форме, подобной математической науке. Этос теории – в раскрытии найденного генетического кода явления, которое непринужденно развертывает его потенции во времени и порождает в результате само это явление в его чувственно-звуковой, художественной конкретности. Основной оппозицией к теории тогда оказывается история музыки, метод и форма которой выразительно оттеняют, по контрасту, теорию музыки: *история музыки как наука* отыскивает *законы развития музыки в социальном времени*, и пафос исторической науки – это захватывающий роман с множеством действующих лиц-музыкантов-творцов в своеобразии общественных факторов музыки той или иной эпохи, специфике жанров и форм своего времени, в непосредственном художественном впечатлении от об-

разного мира музыки. При всем том, что законы музыки суть нечто живое лишь при условии воплощения их в исторически и социально детерминированном музыкотворчестве, а описание эпох-возрастов музыки есть наука (а не эмпирия-музлитература) лишь тогда, когда оно не упускает из виду законов музыки, развертывающихся во времени.

Неоднозначность и многослойность понятия «теории» не случайны. В них закономерно отражается – в свернутом виде – исторический путь сложения понятия. Здесь, как и в других случаях, история свертывается в логику. Для европейской культуры начальным этапом оказывается древнегреческое художественно-научное мировоззрение. «Теория музыки» есть позднейшее вычленение из того, что можно считать теорией искусства, которая в свою очередь также не существовала в виде автономно оформленной науки, но была вплетена в общую систему знаний. Согласно А. Ф. Лосеву, в само́й античной эстетике «искусство совершенно не проанализировано как логическая категория, то есть по своему смысловому содержанию»[2]; греки эпохи классики вообще не отличали искусство от природы, творчество от ремесла, «античность вовсе не знала никакой эстетики как самостоятельной науки»[3], несмотря на исключительную развитость представлений о красоте и множество изумительных памятников искусства непреходящего значения. Первичная нерасчлененность понятий искусства означает синкретичность «искусства» и как художественной деятельности (пения, ваяния, зодчества) и как мысли о ней, «теории». Поэтому корень явления теории прорастает еще на почве понятия искусства.

По-гречески «искусство» – téchnē (тéхнэ) Его значения – умение, ремесло, искусство, мастерство; хитрость, способ, прием. Родственные слова: technáō – делать, производить, заниматься ремеслом, искусством, изобретать; téchnēma – изделие, произведение, порождение, выдумка; téchnasma – хитрость, выдумка; technázō – прилагать старания, применять хитрость; technologéō – обсуждать вопросы искусства, устанавливать нормы; tà technologoúmena – теоретические положения; oi technologoũntes – теоретики [риторического] искусства; technología – рассуждение об искусстве, теоретический трактат; technográphos – писатель об искусстве, автор трактата о риторике. Как видим, зародыш идеи теории искусства – в самом корневом понятии искусства, в приложении к нему «логоса», «графии».

В терминологии поэм Гомера (ок. IX–VIII вв. до н. э.), в наиболее чистом виде отражающей древнейшие, для нас исходные представления об искусстве, творчество произведений искусства неотделимо от творчества самой жизни. Здесь еще даже нельзя говорить о прикладном характере искусства (ибо это предполагает коррелятив – «неприкладное» искусство, а такого не было), нельзя говорить и об отражении искусством действительности (что тоже возможно при условии, что есть искусство, ближе стоящее к жизни или более от нее удаленное). Искусство здесь часть самой жизни. Как пишет Лосев, «здесь вообще нет

[2] *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 1. Ранняя классика. М., 1963. С. 85.

[3] Там же. С. 89.

ни европейского опыта чистого искусства, этой кантовской „формальной целесообразности без цели", ни опыта прикладных употреблений»[4].

Слово, обозначающее «искусство», téchnē, по корню родственно tictō – рожать, рождать, производить. Латинское ars – умение, ремесло, наука, искусство – имеет аналогичный круг значений. Artes ingenuae (или artes liberales) – свободные искусства, ars medendi – искусство врачевания, coquorum ars – поварское искусство; artifex – мастер, художник, творец. В свою очередь ars происходит от корня ar – прилаживать, сплачивать, строить. В греческом языке есть ряд слов этого корня. Например, ărarískō – тесно укладывать, прилаживать, сплачивать, строить.

Таким образом, первоначальные значения корней «искусства» указывают на порождение, произведение (на свет), гармоничное слаживание, устроение; так же мыслится и «творчество» вообще. В гомеровскую эпоху, не различающую ремесла и искусства, «творение» в равной степени относится и к изготовлению нужных в обиходе вещей (одежды, домашней утвари, мечей, сосудов), и к тому, что́ мы считаем искусством – храма верховного бога или статуи Афродиты (ведь эта статуя не есть нечто автономно эстетическое, предназначаемое для созерцания в качестве особого художественного предмета), и к творчеству мыслей, идей, образов[5]. Для всех этих видов деятельности в греческом языке есть один единственный термин – téchnē (умение), и грек просто не понял бы нашего вопроса: в чем отличие технэ в отношении сапога или горшка, статуи или песни, пьесы-трагедии или готовки пищи. Технэ ничем не отличается от технэ. Вычленяя из технэ-умения технэ-искусство, мы в определенной мере переформировываем наш предмет исследования. Но, оговаривая рамки этого вычленения, мы тем самым оставляем предмет в его природном контексте.

Важнейшая особенность технэ-искусства у греков, как и у других народов, – его *боговдохновенность*. На уровне еще мифологического сознания ощущаемая человеком художественная настроенность, какая-то действующая в нем творчески производящая сила (у Платона даже мусическое исступление) осознается как одержимость внешней ему божественной сущностью, подчинение вдохновляющей божественной воле[6]; также у Демокрита: «Никто не может быть великим поэтом, не впадая в безумие», «Всё, что напишет поэт с божественным вдохновением, <...> безусловно прекрасно»[7].

Первый образ искусства – это бог Аполлон и водимые им музы, верховный бог Зевс (имя его, в переводе, – «светлое небо»), одержавший победу над титаном Кроном (= Кроносом), своим отцом, внесший в мир величавый космический порядок, радость и изящество, давший людям законы их жизни, также породил

---

[4] *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 1. Ранняя классика. С. 228.

[5] Там же. С. 229.

[6] *Платон.* Ион. 533e–536d; его же, Федр, 244e–245a, 265b (см. в изд.: *Платон.* Сочинения в трех томах. Т. 1. М., 1968; Т. 2. М., 1970).

[7] Цит. по: *Лурье С. Я.* Демокрит. Л., 1970. С. 355–356. Ср.: *Платон.* Сочинения в трех томах. Т. 1. М., 1968. С. 521.

бога, символизирующего искусство – Аполлона, и муз – богинь искусства и науки (слово moũsai означает «мыслящие»). «Голосами прелестными музы песни поют о законах, которые всем управляют, добрые нравы богов голосами прелестными славят»[8]. У Гомера Аполлон – мусагет (то есть предводитель муз, отсюда классический образ Аполлона):

Так во весь день до зашествия солнца блаженные боги
Все пировали, сердца услаждая на пиршестве общем
Звуками лиры прекрасной, бряцавшей в руках Аполлона,
Пением Муз, отвечавших бряцанию сладостным гласом[9].

В так называемом «гомеровском гимне» XXV (К Музам и Аполлону) утверждается, что все певцы и музыканты-исполнители происходят от Аполлона[10]:

С Муз мою песню начну, с Аполлона и с Зевса-Кронида,
Ибо от Муз и метателя стрел, Аполлона-владыки,
Все на земле и певцы происходят и лирники-мужи;
Все же цари – от Кронида. Блажен человек, если Музы
Любят его: как приятен из уст его льющийся голос!

Сократ у Платона истолковывает существо бога Аполлона, в частности, связывая его с «совместным вращением по небу» небесных «полюсов», то есть с гармонией небесных сфер, а в песенной гармонии – с «созвучием» (консонансом). «Всё это, по словам тонких знатоков астрономии и музыки, вращается вместе в некоей гармонии, а бог этот [Аполлон] надзирает над гармонией, осуществляя всеобщее вращение и у богов, и у людей»[11]. В мифе о состязании Аполлона и сатира Марсия, вздумавшего тягаться на брошенной Афиной флейте с самим богом искусства, воплощается представление о недосягаемости божественной высоты Аполлона-художника.

Девять богинь ведают важнейшими искусствами и науками:

1. Мельпомена («поющая») – муза трагедии.
2. Терпсихора («наслаждающаяся пляской») – муза танца.
3. Каллиопа («прекрасноголосая») – муза серьезной эпической поэзии.
4. Эвтерпа («прелестная») – муза лирической поэзии.
5. Клио («дарующая славу») – муза истории.
6. Эрато («страстно любящая») – муза любовной поэзии и мимики.
7. Полигимния («богатая гимнами») – муза гимнической поэзии.
8. Урания («небесная») – муза астрономии.
9. Фалия[12] – муза пиров, празднеств, комедии.

---

[8] *Гесиод*. Теогония, 65–67 (см. в изд.: *Гесиод*. Теогония // Эллинские поэты в переводе В. Вересаева. М., 1963).

[9] *Гомер*. Илиада, I, 601–604.

[10] Античные гимны / Сост. и общая ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1988. С. 131.

[11] *Платон*. Кратил, 405d (см. в изд.: *Платон*. Сочинения в трех томах. Т. 1. М., 1968).

[12] От thallō – цвести, изобиловать, наслаждаться.

Среди трех пар литературно-художественных жанров (здесь: 1 и 3; 4 и 6; 7 и 9) – три других иного рода (2, 5 и 8).

У Гомера с искусством связаны еще двое богов – Гефест, бог огня и искуснейший кузнец, «знаменитый в искусстве», супруг Афродиты (богини любви и красоты) и также Хариты (самой Красоты)[13], и Афина Паллада, произошедшая из головы Зевса, покровительница и наставница в искусстве, вдохновительница художников, изобретательница флейты. Лосев пишет: «Если Аполлон и Артемида суть как бы смысловая образность вещей, их светлая и ясная, резко оформленная явь, то Афина есть осуществление этой яви, этой божественной мысли, то есть реализация чистой образности как таковой». Афина «является также осуществленной мыслью Зевса»[14].

В этой первоначальной синкретичности понятия искусства как «умения» и «производительной деятельности» нет разделения, а тем более противополагания искусства-деятельности и искусства-рефлексии, то есть теории. Созерцательно-мыслительный аспект искусства функционирует только у самого «технитéса» – искусника-мастера. Изобретатель новой конструкции музыкального инструмента или новой мелодии (мелодии-модели) – это сам художник, он же и теоретик-мыслитель.

Но рост и развитие как искусства, так и мышления в целом где-то на уровне эпохи архаики, раннего, юного полиса, а также классики, приводят к распадению изначального синкресиса. Внутри остающейся целостности технэ начинает затвердевать различение между «делать» и «думать», размышлять. Внешнее выражение этого процесса состоит, в частности, в образовании системы словесно выраженных музыкальных терминов, которая воспроизводит, дублирует онтологию искусства в специфической форме умственного отражения чувственных вещей.

Общая закономерность автономизации «теории» в терминологии состоит в придании общеязыковым значениям еще и специфически «музыкально-научного», «технологического» смысла и закрепления его в процессе обиходного словоупотребления. Образование системы понятий и определений, начинающееся в этих спецификациях смыслов, есть часть огромного процесса перехода к типу культуры, где «зевсово» начало разума и рационального порядка доминирует над темной первобытной стихией интуитивизма и иррационализма[15]. Такой метод мышления четко формулирует Платон, приписывая это Сократу: «...способ-

---

[13] Гомер называет супругой Гефеста одну из Харит, а в «Одиссее» – Афродиту.

[14] *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 1. Ранняя классика. С. 210, 211.

[15] Показательна народно-стихийная этимология «Кроноса» (Крона) как «хроноса» – «времени». Избежав младенцем участи быть сожранным породившим его Кроном и победив его в титаномахии, Зевс онтологически совершил то, что делает потом и искусство: фиксация произведения искусства преодолевает всепоглощающую текучесть времени. Идея преодоления времени воплощена и в образе матери всех девяти муз Мнемосины – богини памяти (mnēmē – память, памятная табличка, заметка). Мнемосина – «памятливая».

ность, охватывая всё общим взглядом, возводить к единой идее то, что повсюду разрозненно, чтобы, давая определение каждому, сделать ясным предмет поучения»[16].

Термин «музыка» существовал не всегда. Впервые mousikē («мусическое») для обозначения «искусства муз» встречается в 476 году до н. э. у Пиндара[17] в его первой Олимпийской оде (стих 18). «Мелос» у Гомера означает часть тела, член, у Архилоха (VII век) и в «гомеровском» гимне Пану (III–II века до н. э.) «мелос» уже стал песней[18]. «Ном» у Гесиода и Пиндара – «предназначенное», «удельное», «обычай», но у Пиндара же (в 12-й Пифийской оде, стих 23) – «напев».

Первое деление синкретического искусства-технэ заключается в оппозиции понятий práxis – theōría, действие – умозрение. Однако при этом получается не столько «теория» в нашем более специальном и узком смысле, сколько «музыкальная наука» вообще, разумеется, без нашей разветвленной ее дифференциации. Но вместе с тем обнаруживаются и другие оппозиции, предвещающие дальнейшие корреляции понятий. Так, разъединяются смыслы «теории» и «истории» (музыки).

Коренной смысл «теории» – смотрение, рассмотрение. Первоначально это простое общеязыковое понятие. Theōréō – смотреть (в качестве зрителя), видеть, созерцать; от théaomai – глядеть, смотреть, theatēs – зритель; théatron – зрелище, театр. От «всматривания» начинается и проникновение в сущность вещи умственным взором. Theōréō значит также созерцать, рассматривать, размышлять. Theōrēma – зрелище, представление, видение, образ, теорема-положение, theōrēsis – представление (например, трагедии на сцене), также [теоретическое] рассмотрение. Соответственно и theōría сначала есть наблюдение, осмотр, зрелище, философски – созерцание, умозрение.

С развитием философского знания постепенно изменяется и понимание «теории». Уже первые, ионийские философы в эпохальном движении от мифа к «логосу» делают попытку свести к единству всё многообразие явлений, подведя их под то или иное общее основание. Это «вода» по Фалесу, «апейрон»-бесконечное по Анаксимандру, воздух по Анаксимену. Метод усмотрения в вещах их единого сущностного первоначала положил начало философии в ее качественном отличии от мифологии, и вместе с философией-наукой дал жизнь и ее компоненту – теоретическому мышлению. Нельзя не усмотреть здесь огромной значимости скачка вперед в ходе духовного развития человечества: на место жизненной полнокровности и природной сочности мифа, впечатляющего жизнеподобия самых невероятных его фантазий, на место грандиозных деяний богов поставить усмотрение сокрытой в вещах единой сущности как некоей вечной всеобщности, на место восхищенного культивирования мифа и обработки его как вечного сюжета для научной и художественной мысли положить начало сорев-

[16] Федр, 265d (см. в изд.: *Платон*. Сочинения в трех томах. Т. 2. М., 1970).

[17] См. в изд.: *Пиндар, Вакхалид*. Оды. Фрагменты. М., 1980.

[18] Античные гимны. С. 124–125.

нованию в искании абсолютных субстанций мира – поистине прометеевски дерзновенный акт, сколь бы скромными ни казались нам теперь его начатки времен VI–V веков до н. э., к тому же еще и почти не дошедшие до нас в виде сколько-нибудь целых текстов.

Без вычленения специфических проблем и без специального формулирования у философов милетской школы выработалось понятие «смотрения»-«феори́и» (так это звучит по-гречески) как особого метода духовного созерцания вещей. Конкретным способом является здесь не оперирование вещами (оно, разумеется, сохраняется полностью), а мышление их, что можно было бы сравнить с тем, как мы, думая, например, о рояле, легко можем видеть нашим мысленным взором всё, что у рояля внутри, и оперировать этими видениями, как если бы они были реальными вещами. В этом смысле простое чувственное «смотрение» превратилось в «рассмотрение»-мышление.

Созерцание стало цениться как достойный образ жизни. Афинский философ Анаксагор (ок. 500 – ок. 426 гг. до н. э.) представлялся современникам человеком, ведущим такую «созерцательную» («теоретическую») жизнь. Сам Анаксагор говорил: «Целью жизни является теоретическое познание и проистекающая из него свобода»[19]. Когда кто-то спросил Анаксагора, ради чего лучше родиться на свет, чем не родиться, философ ответил: «Чтобы созерцать небо и устройство всего космоса»[20]. И в современном словоупотреблении сохранились эти чувственно-внечувственные слои, когда мы говорим – «рассмотрим суть проблемы».

В позднейших греческих текстах мы находим и специальные слова, которые прямо передают это расщепление «дела» (праксис) и «созерцания» (феори́я). Подробно эта проблема разработана Аристотелем в его трудах «Метафизика», «Никомахова этика». Все виды знания (epístēmē) или науки Аристотель делит на три группы:

1. Теоретические или умозрительные (философия, математика, «физика» как учение «о природе»)[21].
2. Практические (этика, политика или учение о государстве).
3. Творческие (различные ремесла, искусства и прикладные, частные науки, например, врачевание).

В отношении искусства и музыки это означает резкое разделение практики искусства на *деятельность-технэ*, цель которой – как производство предметов искусства (статуй, трагедий, песен), так и сам жизненный процесс (пение, пляска, исполнение сценических произведений), и на *размышление-феори́ю* об искусстве-практике, целью чего является истина. В рамках античной всенауки этот отдел оказывается относящимся к философии, задача которой – «знание об истине»[22].

---

[19] См. в изд.: *Маковельский А.* Досократики. Ч. 3. Казань, 1919. С. 130.

[20] Там же.

[21] *Аристотель.* Метафизика, 1026а, 19–20 (см. в изд.: *Аристотель.* Метафизика // Сочинения в четырех томах. Т. 1. М., 1976).

[22] Там же, 993а, 20–21.

«Феория» есть то, что познается умственным взором, и в этом смысле – «умозрительное». Искусство знает «что», а феория – «почему»[23], то есть она знает *причины* вещей. Искусство-деятельность и феория неравноценны. «Люди деятельные даже тогда, когда они рассматривают вещи, каковы они, исследуют не вечное, а вещь в ее отношении к чему-то и в настоящее время. Но мы не знаем истины, не зная причины <...>. Начала вечно существующего всегда должны быть наиболее истинными: они ведь истинны не временами, а причина их бытия не в чем-то другом, а, наоборот, они сами причина бытия всего остального»[24]. Таким образом, к сущности теории относится рассмотрение причин вечно существующих вещей[25].

Но тогда «феория» оказывается выше самого искусства. Имеющие опыт в искусстве знают «что», а знатоки, наставники в искусстве знают «почему»[26]. Поэтому «науки об умозрительном» (theōrētikai) – выше «искусств творения» (poiētikai). Относясь к философии, «феория» в то же время неотрывная часть искусства. «Всякое искусство имеет дело с возникновением, и быть искусным – значит разуметь (theòrein), как возникает нечто из вещей, могущих быть и не быть и чье начало в творце, а не в творимом»[27].

Быть погруженным в «феорию» – не только метод познания, но и этическая доктрина, предусматривающая определенный образ жизни (bíos). Не только «феория» выше «технэ», но и созерцательный образ жизни (bíos theōrētikos) – это высший образ жизни, при котором только человек развивает свои высшие способности – разум, «мудрость». Существует три основных образа жизни: (1) в удовольствиях и наслаждениях, (2) в почете у людей («государственный образ жизни») и (3) созерцательный (bíos theōrētikos)[28]. Первый из упомянутых Аристотель характеризует как «скотский», его избирает себе «большинство, то есть люди весьма грубые». Второй – для людей «достойных и деятельных». Третий же, «теоретический», ведет человека к высшему и прекраснейшему, ибо начальствующий в человеке ум, то есть то, что имеет понятие о прекрасных и божественных предметах, – или само божественное в нас, или самая божественная в нас часть[29]. Притом созерцательная жизнь также дает человеку удовольствие, наслаждение. «Удовольствие может быть при всяком чувстве, так же как при мышлении и умозрении (theōría)»[30]. Созерцательная деятельность «является высшей, так как и ум – высшее в нас, а из предметов познания высшие те, с ко-

---

[23] Там же, 981a–981b.

[24] Там же, 993b, 21–30.

[25] Там же, 993b, 27–28.

[26] Там же, 981a–b.

[27] Никомахова этика, 1140a, 13–15 (см. в изд.: *Аристотель*. Никомахова этика // Сочинения в четырех томах. Т. 4. М., 1984).

[28] Там же, 1095b, 16–19.

[29] Там же, 1177a, 13–16

[30] Там же, 1174b, 21–22.

торыми имеет дело ум. Кроме того, она наиболее непрерывная, потому что непрерывно созерцать мы скорее способны, чем непрерывно делать любое другое дело»[31]. «Одну эту деятельность, пожалуй, любят во имя ее самой, ибо от нее ничего не бывает, кроме осуществления созерцания (para to theōrēsai)»[32]. Чистое и высшее удовольствие, включающее божественную «феорийность», есть уже высшее, божественное наслаждение, блаженство. Момент созерцательного блаженства этого рода содержит непременно уже всякое искусство, но «созерцательная жизнь» – в наиболее чистом и концентрированном виде. «Блаженство» не есть бездеятельность, но только эта деятельность самодовлеюща, то есть не нуждается ни в чем другом: «Совершенное (teleia) блаженство состоит в созерцательной деятельности (theōretikē tis estin energeia)»[33]. Конечно, в полном своем виде всё это уже выходит за пределы возможного для человека: «Для богов вся <...> жизнь блаженна, а для людей – лишь настолько, насколько присутствует в ней некое подобие такой деятельности»[34]. И теория – та из человеческих деятельностей, которая наиболее родственна деятельности бога, «приносит самое большое счастье»[35].

К сказанному надо добавить многозначительное сходство слов греческого языка, означающих «теорию» и «божество»: theós – бог, theōría – умозрение; theórrētos – внушенный богом, theōrētós – видимый, созерцаемый; theá – богиня, théā – смотрение, созерцание. Различие корней не позволяет выводить одно из другого, но их близость интонационна. Любопытно, что сходная в чем-то близость смыслов есть и в славянских языках: «дивлюсь я на небо» («дывлюсь я на нэбо») из украинской песни значит «гляжу я на небо»; но «дивиться» родственно «диву», то есть «чуду», в чем есть привкус божественного деяния. Корневая основа «ди» в славянских словах родственна греческому theós, латинскому deus; в чешском языке divadlo – театр, зрелище.

Таково «начало» понятия теории (музыки), составляющее также его основу, как оно было представлено при его возникновении и первоначальном становлении. Древняя наука не вычленяла из общего понятия специфическое – «теория музыки». Более того, понятие «теории» не вычленялось и для применения его к искусству вообще. С современных нам позиций этот факт представляется чрезвычайно полезным, предупреждающим против нынешнего сужения понятия теории музыки до прикладного и тем самым не способного служить современным задачам музыкальной науки. В наше время кажется спасительным введение «теории музыки» в родную ей сферу, в круг философских наук, пополненный науками историческими и социальными.

---

[31] Там же, 1177a, 19–22.

[32] Там же, 1177b, 1–2.

[33] Цит. по: *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 4. Аристотель и поздняя классика. М., 1975. С. 391.

[34] Никомахова этика, 1178b, 26–28.

[35] Там же, 1178b, 22–24.

Речь не идет, конечно, о механическом перенесении в наше время взглядов и теорий древних мыслителей. Обращение к древности необходимо как исследование корней науки, ее archē (архе), а в особенности – ради приближения к «объемности» понятия теории музыки, с учетом и коренного смысла «феории», и образовавшихся в ходе эволюции музыки-искусства смысловых напластований.

С учетом всего этого возможно представить феномен теории музыки в многослойности смыслов его как понятия. Сама многослойность понятия есть свернутая в логику тех или иных оппозиций его генетика и история.

(1) При любом рассмотрении понятия теории музыки необходимо представлять теорию во взаимодействии с той музыкой-искусством, которую она предполагает. Это сохранение *музыки-целостности* есть остаточный слой изначального синкретизма предмета – музыкально-художественной деятельности.

(2) Специфический *предмет* изучения в теории – логические законы музыки, исторически раскрывающиеся в процессе ее эволюции.

(3) Специфический *метод* музыкальной теории – научное исследование и систематическое изложение законов музыки.

(4) Ценность и жизнеспособность теории музыки – в ее *содействии музыкальной практике* (разъединение целого музыки – ради его усиления через взаимное усиление составляющих).

(5) Вослед историческому расположению теории музыки среди других научных областей – с одной стороны, значение для «науки музыки» живого ощущения музыки-практики, а с другой – отнесенность некоторых частей музыкальной теории к ответвлениям других наук: философия музыки, музыкальная физика (акустика), музыкальная социология, музыкальная психология, музыкальная терапия и т. д.

Целостность музыкальной теории (как отражение целостности самой музыки) – в связях общих законов музыки (они – своего рода ее генетический код) с конкретным обликом музыкально-звукового произведения. Г. Риман говорит, что задача теории искусства в том, чтобы «обосновать естественные закономерности, которыми сознательно или бессознательно руководствуется художественное творчество, и представить их в виде системы логически связанных положений»[36]. Формулировка эта, в общем весьма точная и глубокая, несет печать своего времени, как и всякая формулировка. Указание на «естественные» закономерности, апеллирующее к законам природы, обрисовывает принадлежность определения теории к эпохе XVIII–XIX веков (и Рамо мог бы сказать нечто сходное, хотя он полагал музыку «наукой»). Подобные слои смыслового содержания понятия теории музыки также отражают и исторические пути эволюции понятия, и составные его части в отношении к своим оппозициям (здесь – в отношении к определенным смежным наукам, например, к акустике, музыкальной психологии).

---

[36] *Riemann H.* Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert. Leipzig, 1898. S. 450.

Качество системности, неотъемлемое свойство теории, предполагает иерархическую выстроенность в строго логическом порядке всех уровней теории. Притом лежащая в основе теории научная *идея* играет роль той «первопричины» сущего, о которой говорили древние. Здесь речь идет уже, таким образом, не о теории-понятии, а о ее смысловой структуре. Емкое и многоаспектное понятие идеи раскрывает ряд важных для «теории» смыслов. По-гречески idea (*идеа*) – внешний вид, видимость, форма, далее также образ, начало, принцип, умопостигаемый первообраз, – уже заключает нечто родственное «феории-усмотрению». Также и с другими корнями – eídos (*эйдос*) – вид, образ, форма, идея. От eídō – видеть, созерцать, познавать, чувствовать. Идея здесь – не мысль, даже не просто смысл вещи, но логический каркас понятия вещи в ее структурности, как называет это Лосев – *порождающая модель*[37]. Если технэ-искусство есть творческая деятельность, то идея есть та модель, согласно которой творчество осуществляется. В этом же смысле выявление порождающей модели и конструирование системы научных положений есть процесс создания научной теории.

В процессе «рассмотрения» первопричин исследовательская мысль естественно обращается к поискам общего и истинного (следовательно, и вечного) источника всех законов музыки, искусства, всего сущего вообще. Хотя античное, греческое мировоззрение в основе своей было стихийно материалистическим, выход за пределы непосредственно чувственного, к «порождающим моделям» бытия объективно направлял мысль древних к идеалистической методологии – и у пифагорейцев, и у Платона (который в своей философии объективный идеалист), и у Аристотеля. Рождающаяся наука отнюдь не порывает с традиционной мифологией, сюжетом которой всегда является деятельность богов. Наоборот, именно мифология есть питательная почва для всей античной науки.

Неудивительно поэтому, что в основе теории искусства, мыслившегося как божественное вдохновение, оказывалась в конечном пределе идея богов или бога. Критерием истинности полагалось постоянство или вечность утверждений, а вечность автоматически трактовалась как свойство божественной субстанции. На греческой почве первое учение о музыке, теория, было создано пифагорейцами, занимавшимися синкретической «наукой», которая называлась, вне членения ее на знакомые нам отрасли, máthēma – знание, учение, наука (впоследствии – математическая наука). Соответственно mathēmatikós – познающий, máthēsis – обучение, способность к наукам, mathētēs – ученик, máthos – знание. В областях синкретической «мáтемы» соседствовали религия и математика, физика (естествознание) и медицина, астрономия и философия, музыка и этика. И наиболее общие законы, на которых базировалась начальная наука теории музыки, были категориями философии и теологии.

Заложенная в древности, эта концепция теории музыки в естественном контексте учения о мире, о богах (боге), о мировой гармонии музыкальных сочетаний сохранилась в науке, конечно, с неизбежными модификациями, вплоть до

---

[37] *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 3. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С. 262–265.

Нового времени, до эпохи французского Просвещения, вплоть до Царлино и Мерсенна. Органическая необходимость опираться в теории на «усмотрение» всеобщего субстанционального закона приводит к показательному изменению определения теории (см. цитированную выше формулировку Римана). Скомпрометированные божественные первопричины заменяются «природными», «естественными». Подобные методологические изменения несводимы, конечно, к терминологии. Слова теории только обнаруживают и фиксируют глубинные изменения в самом существе определяемого предмета.

Историческая эволюция сложившегося в античной древности понятия теории музыки идет в связи со сменой предмета, который трактует теория музыки[38]. Исходный пункт эволюции – античное вникание в причины вещей и приобщение через рецепцию числовых пропорций к «божественной» гармонии мира, причем прикладное учение о применении различных элементов музыки для создания художественного произведения к теории не относилось. В эпоху Средневековья ситуация оставалась примерно такой же (не без авторитетности Боэциева обобщения античной теории музыки), несмотря на коренное изменение *содержания того, что видело* «смотрение» при вникании в конечные причины вещей. Христианство вело борьбу с языческим мировоззрением, но сохраняло почтительность в отношении к языческой мудрости. Уже не в чувственно-телесных природных «порождающих моделях» виделась первопричина сущего, а в творческой эманации абсолютной личности божественного создателя всего видимого и невидимого. В Новое время, особенно с XVIII века, был оставлен традиционный предмет теории музыки – «звучащее число», в пифагорейско-платоновском понимании; на месте идеального числа, числовой пропорции как *causa finalis*[39] музыкального интервала появился новый феномен – обертоны, понятые как образ предустановленного природного порядка музыкальных интервалов, новой европейской гармонии. Соответственно теория превратилась в исследование конкретных музыкальных произведений, в теорию музыкальной композиции как формы бытия музыки, где главнейшее место заняло изучение различных музыкальных элементов. Конечным критерием истинности теории стала верная систематика законов и правил работы композитора (почти всегда и обязательно уже устаревших)[40]. Крушение традиционной авторитарности, свойственной теории музыки в Новое время, – не только показатель достигнутого человечеством нового уровня духовной свободы. Он, вместе с тем, означает падение (вместе с прочими принуждениями) теологического императива, всегда наставлявшего человека в стремлении вверх, ввысь, к духовному воспарению, к культивированию благоговения, подчинения себя высшему началу («Богу»), к смиренному благочестию, к *sursum corda*[41]. Поставив человека (и «природу» его) на традиционное

[38] *Dahlhaus C.* Musiktheorie // Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Bd. 5. Köln, 1970. S. 96.

[39] Конечной причины (лат.).

[40] Ibid. S. 94–98.

[41] Возвышению сердца (лат.).

место бога, теория неизмеримо понизила и сузила само свое значение и, постепенно вовсе забывая о своем месте в философских науках, сползала к педагогическому технологизму, достигнув в конце концов современного нам статуса теории музыки. Отсюда современные противоречия и современные проблемы музыкальной теории-науки.

2. Структура музыкально-теоретического знания

Многослойность теории музыки, наличие в ней разных компонентов означает слияние в науке разнородных ее составляющих, охватывающих как собственно музыкально-художественную базу теории, так и понятийный аппарат исследования, общефилософскую и специально-научную методологию, системную выстроенность и логику концепции в целом. Расположив компоненты-слои музыкально-теоретического знания в логической последовательности, получим примерно следующий их порядок.

1. Онтологизация исторически конкретной системы *художественных* ценностей; bíos aisthētikós (если парафразировать выражение Аристотеля; см. выше), предполагающая чувствование художественной специфики искусства. Хотя теория музыки, казалось бы, отвлекается от живого художественного музицирования (например, теория «звучащего числа» у Царлино, или теория музыкального ритма у Августина, или функциональная теория Римана), она всегда имеет в виду определенные художественные ценности в музыке. В превращенном виде музыка-искусство обязательно чувствуется в теории, причем в ней отражается то, что именно теоретик или эпоха считают музыкой, может быть даже – лучшей музыкой. Например, если теория XIX века ощущает старинную музыку (XV, XVI веков) как нечто безвозвратно ушедшее в прошлое, то для Танеева музыка эпохи строгого письма по ценности равноправна с сочинениями классиков; отсюда музыкально-историческая и музыкально-теоретическая позиция Танеева-теоретика.

2. Формирование общей *эмпирической основы* теории путем сознательного или непроизвольного выбора для исследования определенного круга явлений музыкальной практики. Тем самым музыка-объект превращается в предмет исследования данной теории. Хотя в большинстве случаев настоящая, «большая» теория подразумевает всю актуальную музыку данной эпохи, бывает, что она упускает что-то важное, абсолютизируя отобранное ею и не обращая внимания на то, что́ отбирает сама эпоха. Таким образом, средневековая теория лада упустила из виду не церковную – светскую и народную – музыку ряда веков, в которой, несомненно, существенную роль играли ионийский и эолийский лады, замеченные, однако, лишь в конце эпохи Возрождения (у Глареана, 1547). Вопрос об эмпирической основе теории особенно актуален для науки XX века, когда сложились резко выраженные различия между той или другой музыкальной практикой, избираемой объектом исследования. Например, от того, включается ли в объект исследования музыка XX века или нет, зависит сам путь дальнейшего движения мысли и, конечно, результаты теории.

Онтологизация определенной системы художественных ценностей и выбор определенных явлений практики для исследования часто идут рука об руку. Однако они могут не совпадать друг с другом и даже резко расходиться. Так, Мессиан в своем трактате «Техника моего музыкального языка» оперирует музыкальным материалом почти исключительно из своих собственных произведений, но онтологизируемая им система художественных ценностей предполагает и барочно-классические музыкальные формы, и ритмику древневосточной музыки, и формы средневекового хорала, и сонорику «конкретной» музыки – пения птиц. Танеев в «Подвижном контрапункте строгого письма» избирает эмпирической основой исследования полифонию XVI века, в чем, конечно, сказывается изменение системы художественных ценностей в сторону типичного для мышления XX века слышания старинной музыки (вспомним полемику Танеева с Чайковским, мыслившим в более старых категориях). Огрубляя мысль, можно сказать, что различие между 1-м и 2-м пунктами примерно такое же, как между эстетической позицией и нотными примерами.

3. Сообразно материалу теории, как музыкальному, так и научному, она непременно обладает логическим и словесным аппаратом фиксации понятий, определений, положений, мыслей. Отсюда слой знания – *терминология* и *номинология*. Даже имея дело с чувственной стихией искусства и с темно интуитивной (у греков – светло божественной) природой творческого вдохновения, истока искусства, наука об искусстве, музыке начинается от определенных сформулированных понятий и терминов, установленных делений и пределов. Под термином подразумевается установленный точно определенный объем содержания, подходящий под данный предмет, вместе со словом, обозначающим его. (Объясняя слова и термины, нелишне напомнить, что Термин – один из богов римской мифологии, определявший границы, устанавливавший межевые знаки, которые разъединяли земельные участки; лат. terminus – межевой знак, предел, граница.) Номинология – разъяснение имен, то есть слов, которыми обозначаются термины (от лат. nomen – имя, название). Номинология имеет подчиненное значение по сравнению с терминологией.

Выработка терминологической системы есть внешнее выражение продумывания и систематизации понятий, схватывающих существо изучаемых теорией явлений. Терминология обычно отражает важнейшую сторону теории – явную или подразумеваемую *методологическую* основу, как общефилософского плана, так и специально-научного. Например, Царлино и Мерсенн в общефилософской методологии опирались на традиционную метафизику, а в своей терминологии и номинологии центром полагали сверхчувственные абсолютные категории; Рамо в сходной ситуации сводит все явления к «естественным принципам», законам природы. Различия в методах, то есть в путях мышления, разводят теории далеко друг от друга, среди прочего, во всех понятиях и в самом научном языке, например, теологическом у Мерсенна и естественнонаучном у Рамо.

4. Обязательным слоем теоретического знания является *классификация* и *систематика* предметов музыкальной теории. При этом учитывается и логика науки (формальная), и художественная логика искусства – предмета теории.

Традиционная формальная логика (впервые систематически изложенная как наука Аристотелем) позволяет развить подчас обширное здание науки-теории по принципу выводного знания, то есть не обращаясь всякий раз к эмпирии (пункт 2), а получая новое знание уже из имеющегося. Слова «формальная логика» не содержат в себе никакого осуждающего оттенка (как-то: «формальный» – касающийся лишь «формы», упускающий из виду «содержание», либо даже игнорирующий его; ведущий к «ненужному формализму»). Если бы не было к этому понятию пары – «диалектическая логика», то вместо «формальная логика» следовало бы говорить просто «логика». Формальная логика есть наука о законах и правилах нашего мышления в процессе получения выводного знания[42].

Формальная логика, то есть просто логика, опирается на элементарные формы мысли. Это прежде всего:

- *суждение* (то есть утверждение чего-либо о данном предмете, процессе, явлении или отрицание чего-либо),
- *умозаключение* (когда из одного суждения или из группы связанных друг с другом суждений получается новое суждение, то есть новое знание),
- *понятие* (круг взаимосвязанных суждений, определяющих сущностные признаки объекта мысли и тем самым превращающих его в предмет теории).

При систематике предметов теории устанавливаются и смысловые связи между логически различными типами понятий: конкретные и абстрактные, единичные, частные и общие, видовые и родовые, с ясной системой согласования, соподчинения между ними.

С диалектической логикой музыкальной теории приходится иметь дело, вероятно, больше, чем «точным» наукам. Диалектическая логика призвана разрешить противоречия движения как искусства, так соответственно научных теорий и их научно-понятийного аппарата.

Диалектическая логика рассматривает бытие как живое, развивающееся, дающее переходы в новое качество и поэтому не укладывающееся в красивые и стройные, замкнутые определения логики формальной. Сущность диалектической логики – *историзм*, предполагающий понимание любого явления в движении, то есть в его рождении, становлении, росте-развитии и угасании-вхождении в генетически последующие явления. Если пафос и гарант истинности формальной логики – это непротиворечивость, причем не устраненное противоречие свидетельствует о неистинности, то для диалектической логики противоречие как причина и фактор движения, становления, развития – исходный момент логического осмысления явлений в их социально-исторической динамике. Если, например, один из четырех законов формальной логики гласит «А есть А» (за-

[42] То есть знания, выведенного из ранее установленных истин, в результате применения законов мышления без конкретного обращения к опыту и практике.

кон тождества), а другой – «А не есть не-А» (закон противоречия)[43], то логика диалектическая имеет дело с закономерным раздвоением единого на взаимоисключающие противоположности, обусловливающие жизнь предмета, его историческое бытие. Отсюда использование логикой общих диалектических законов: единство и борьба противоположностей, переход количественных изменений в качественные, отрицание отрицания.

Вместе с тем, диалектическая логика не отменяет ничего в формальной логике, хотя в том или другом отношении вступает в противоречие с тем или иным ее принципом; осмысливать противоречия становления – эволюции – перехода «А» в «В» или в «N» также необходимо строго логично, то есть с полным соблюдением требований формальной логики. Историзм как обязательный компонент теоретической методологии предусматривает не хронологию дат, а закономерность перехода одного качества в другое, зарождение новых явлений в лоне предшествующих. Отсюда – готовность ожидать и учитывать проявления диалектической логики: самонетождественность $A \neq A$, самопротиворечивость $A = (a + b)$, модификация $A = B$, текучая процессуальность, а не кристальность истины и т. д. (В своем роде классический образец ситуации, где требуются категории диалектической логики, – решение современной проблемы тональности.) Учет всех этих особенностей обязателен для установления логической связи между предметами музыкальной теории при их классификации.

5. Дальнейший шаг в том же направлении представляет сплочение всего комплекса эмпирического материала в *единое* логически непротиворечивое функционально связанное и централизованное целое – *музыкально-теоретическую систему*. Здесь вся масса материала подчиняется ведущей закономерности, по которой обычно называют индивидуализированную теорию, например «метротектонизм» (Конюс), «ладовый ритм» (Яворский), «эволюционная элементарная теория музыки» (Мещанинов). При этом законченная теория предстает как подробно выписанная идеальная модель своего предмета, раскрывающая наиболее наглядно внутреннюю сущность музыки.

Системность неотъемлема от самого понятия теории; благодаря ей наука предстает как целое здание. Если эмпирическое знание говорит о том, каковы факты, как протекают процессы, и тесно связано с их прикладным пониманием, то системность представляет собственно научное знание и отвечает на обобщающие вопросы: почему процессы протекают так, а не иначе, каковы закономерности, связующие в единство отдельные верно описанные факты. Сплочение

[43] Законы формальной логики: 1. Закон тождества (каждая мысль, которая приводится в данном умозаключении, при повторении должна иметь одно и то же устойчивое содержание); 2. Закон противоречия (не могут быть одновременно истинными две противоположные мысли об одном и том же предмете, взятом в одно и то же время и в одном и том же отношении); 3. Закон исключенного третьего (из двух противоречащих высказываний в одно и то же время и в одном и том же отношении одно непременно истинно); 4. Закон достаточного основания (всякая истинная мысль должна быть обоснована другими мыслями, истинность которых доказана). Подробнее см.: *Кондаков Н. И.* Логический словарь. М., 1971. – *Примеч. ред.*

огромной массы систематизированных и классифицированных данных в музыкально-теоретическую систему есть естественная форма продуктивной деятельности музыкально-теоретической науки. В соответствии с понятием теории музыки и музыкально-теоретическая система есть система классифицированных эмпирических знаний, выявляющая законы музыки-искусства. Она складывается исторически и отражает определенные исторически конкретные социальные условия.

В случае верного, хорошо изложенного «изображения» порождающей модели музыки возникает возможность предсказания явлений практики, в том числе и будущей эволюции. Как, например, одна из комбинаций «систем» Яворского с замечательной точностью совпала с центральным элементом вступления к балету «Жар-птица» Стравинского – композитора, ничего не знавшего о конкретных теоретических моделях «ладового ритма» и относившегося к подобным теориям отрицательно. Или замечательное предвосхищение (не позже 1906 года) четырех классических форм серии (получивших применение не ранее начала 20-х годов) в теории Танеева – скорее противника «левых» течений в искусстве, чем их сторонника.

6. Наконец, осмысление и обоснование явлений музыки на базе *более глубоких и более общих законов*. К таковым могут относиться, например, *философские* теоретические закономерности. По сути, никакая подлинная теория музыки не обходится без явной или подразумеваемой философской фундированности. Не может строиться теория и без учета философской методологии. Правда, довольно часто в самом материале музыкальной теории мы не находим прямых текстов, говорящих открыто о философских методах мышления. Но даже при часто встречающейся описательности явлений и элементарной группировке материала по главам, где, казалось бы, нет никакой философской методологии, в действительности в неявном и непоследовательном виде проступает определенная философско-эстетическая позиция автора. Социальная и психологическая позиция часто обнаруживается в системе ссылок: кого автор уважает, кого изучает, кого боится, перед кем заискивает, кого хочет пропагандировать либо наоборот замолчать или покритиковать, кого фактически имеет в виду («бьют по мешку, имея в виду осла»), кого приводит больше, кого меньше, кого использует без ссылок (и по какой причине), какие фамилии любит, какие не выносит, как обращается с собственной фамилией, где лежит его сердце, кого цитирует по неписаной обязанности, и так далее – целая психологическая поэма науки!

Таким образом, теория есть созерцание всего пути (напомним, theōría означает созерцание) от абстрактно-логического закона (или модели – своего рода «генетического кода» музыки) до звуковой конкретности цветущего древа – звучащего художественного произведения.

Процесс построения теории притом есть не только отражение и фиксация определенного порядка вещей, но также и творение его. Терминизация явлений, а в особенности классификация и систематика – это всегда одновременно и удвоение мира, и создание новой реальности, уже в мире мысли. В качестве объекта мыслительного мира теория как созерцание всей своей целостности есть и

процесс «стоячих волн» постоянного и плодотворного движения между конкретностью музыкально-художественного целого и абстрактностью первопричин. В качестве особого рода идеальной копии предмета теория есть некий «логос», выражение его сущности вместе с прозрачно представленными возможностями ее – сущности – воплощения (не обязательно только те, что уже реализованы) в целостный музыкальный организм.

Основной вопрос музыкальной теории – отношение ее к музыкальной практике. Вопрос этот имеет две стороны. С одной – теория есть верное и своевременное отражение реалий музыки-искусства. С другой стороны, теория как идеальная мыслительная модель музыки есть и нечто самостоятельное, самоценное; не отражение, а автономный интеллигибельный предмет; музыка же в данном аспекте есть «среда обитания», чувственная оболочка этого интеллигибельного феномена. Названная вторая сущность теории позволяет ей быть не только «обслугой» музыки, но и – в определенных музыкально-теоретических системах – ее явленным духом. Либо, хотя бы, – приближением к нему.

Основная методологическая установка музыкально-теоретического науковедения, исходящая от описанного выше понятия музыкальной теории, гласит: история музыкальной теории – не имманентное саморазвитие идей, а отражение в области науки общих закономерностей музыкального искусства как одной из форм общественного сознания.

3. Место истории теоретического музыкознания в системе науки о музыке

Проблема состоит в том, что эта отрасль науки заходит сразу в обе не близкие друг другу дисциплины – теорию музыки и историю музыки (см. выше). Но в систематике музыкознания нет единой общепринятой схемы логического расположения отраслей науки – как нет, впрочем, полного совпадения и в самом их составе.

В авторитетном словаре Римана Х. Эггебрехт приводит схему Х. Дрэгера, классифицирующего музыкознание следующим образом[44]:

I. ИСТОРИЯ МУЗЫКИ
1) история нотации,
2) история музыкальной теории,
3) филологическая интерпретация литературы о музыке[45],
4) инструментоведение,
5) история музыкальных изображений (иконография),
6) исполнительская практика.

[44] *Dräger H.-H.* Musikwissenschaft // Universitas litterarum. Handbuch der Wissenschaftskunde / Hrsg. v. W. Schuder. Berlin, 1955. Цит. по: *Eggebrecht H. H.* Musikwissenschaft // Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967. S. 617.

[45] В оригинале Дрэгера: Philologie des Musikschrifttums (Bereitstellen und Interpretieren der Literatur über Musik). – *Примеч. ред.*

II. СИСТЕМАТИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ	1) музыкальная акустика (звуковые системы, физика инструментального и вокального звука, акустика помещений, звукозапись и воспроизведение, измерение и начертание звука), 2) физиология музыкального исполнительства и восприятия (физиология голоса, физиология инструментальной игры, физиология человеческого слуха), 3) психология слуха, 4) музыкальная психология, 5) музыкальная эстетика, 6) философия музыки.
III. МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА И ЭТНОГРАФИЯ	
IV. МУЗЫКАЛЬНАЯ СОЦИОЛОГИЯ	
V. ПРИКЛАДНОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ	1) музыкальная педагогика, 2) музыкальная критика, 3) музыкальная технология (изготовление инструментов).

(Мы не вдаемся в проблемы классификации; но любопытно, что в предложенной системе нет самостоятельного места для теоретических наук о музыкальной композиции – гармонии, полифонии, форме, инструментовке.)

В третьем издании «Большой советской энциклопедии» авторы под редакцией Ю. В. Келдыша, повторяя концепцию второго издания, дают следующую систематику[46]:

I. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ	1) способы отражения действительности в музыке, нормы музыкального языка (сближение с эстетикой), 2) композиционные средства и приемы; «изучение отдельных элементов музыки» – мелодики, ритмики, метрики, гармонии, полифонии, инструментовки, учения о музыкальных формах. К теории музыки относятся и «научно-методические дисциплины» – принципы музыкального исполнительства, развитие музыкального слуха.
II. ИСТОРИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ	1) общая история музыки, 2) история музыки отдельных народов и стран, 3) история жанров и форм,

[46] *Келдыш Ю. В.* (ред.) Музыкознание // БСЭ. 2-е изд. Т. 28. М., 1954; то же, 3-е изд. Т. 17. М., 1974. С. 100–101. См. также: *Келдыш Ю. В.* Музыковедение // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976.

4) история видов исполнительского искусства,
5) история музыкознания, его отдельных областей.

III. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭТНОГРАФИЯ
IV. МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА

В музыкознание также входят в качестве самостоятельных его разделов части смежных наук:

1) музыкальная акустика (часть физики),
2) музыкальная психология (часть общей психологии),
3) музыкальная социология (часть социологии).

В самой обстоятельной музыкальной энциклопедии, Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), В. Виора и Х. Альбрехт предлагают нечто иное[47]:

I. ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ НАУКИ	1) музыкальная акустика, 2) музыкальная физиология, 3) музыкальная психология, 4) систематическая музыкальная теория, 5) научный анализ музыкальных произведений, 6) музыкальная эстетика, 7) философское музыкознание.
II. ИСТОРИЯ МУЗЫКИ	
III. МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА И ЭТНОГРАФИЯ	1) музыка «натуральных» («диких») народов, 2) европейская народная музыка, 3) музыка Востока.
IV. МУЗЫКАЛЬНОЕ СТРАНОВЕДЕНИЕ И ОБЩЕСТВОВЕДЕНИЕ	1) изучение отечественной музыки, 2) изучение музыки других стран, 3) социологические исследования.

Свою систематику музыкальной науки выработал Г. Н. Вирановский[48]:

I. СИСТЕМАТИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ	1) отрасль науки о природе (музыкальная акустика, физиология музыкальной деятельности), 2) переходная область (музыкальная психология, систематическая теория музыки), 3) общественно-научная музыкальная социология, 4) философская область (музыкальная семиотика, музыкальная эстетика).

[47] *Albrecht H., Wiora W.* Musikwissenschaft // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Hrsg. von F. Blume. Bd. 9. Kassel, 1961. Sp. 1192–1215.

[48] *Вирановский Г. Н.* Музично-теоретичні системи. Київ, 1978. С. 15–16.

. ИСТОРИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ	1) музыкальная этнография (наука о музыкальных культурах других социально-экономических формаций), 2) музыкальная фольклористика, 3) музыка первобытного общества, 4) музыка докапиталистических классовых обществ, 5) музыка капиталистического общества, 6) музыка социалистического и коммунистического общества.
II. МЕТАТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОБЛАСТЬ	1) теория музыкознания, 2) история музыкальной науки.

Как видим, история теоретического музыкознания, составляющая основную часть истории музыкальной науки в целом, трактуется неоднозначно. Большинство ученых сходятся на отнесении истории теоретического музыкознания к области истории музыки. Вирановский выделяет историю и теорию музыковедения в особую область, равноправную с систематическим (теоретическим) и историческим музыкознанием – «мета*теорию*», однако, в рамках (мета)теории неустранимо слово «история» (музыкальной науки). Последняя точка зрения представляется нам наиболее точной[49]. История теоретического музыкознания может иметь два подхода – от теории музыки (таков метод Римана в его «Истории музыкальной теории»), и от истории музыки (подход Т. Н. Ливановой в ее очерках по истории музыкальной науки в составе «Истории европейского искусствознания»[50]).

4. К проблеме периодизации истории музыкальной науки

И этот вопрос, в который мы не можем вдаваться здесь в должной мере, – большой научной трудности. Для освещения его по-настоящему необходимо привлечь огромный материал не только по истории музыки, но также по теории и истории науки (особенно – логики и математики), по философии и философии истории, по общей истории. Поэтому мы ограничимся здесь только кратким изложением наших взглядов на этот вопрос, поскольку определенные представления о периодизации, естественно, лежат в фундаменте структуры настоящего труда, отражая результаты наблюдений и исследований научной методологии музыкально-теоретических концепций и систем.

В истории теоретического музыкознания различимы, в первом приближении, три огромных пласта-периода.

---

[49] Отдельную проблему составляет систематика подотделов музыкознания, см.: *Демченко А. И.* Систематика музыкознания // Музыковедение к началу века: Прошлое и настоящее. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. – *Примеч. ред.*

[50] См. в отд. изд.: *Ливанова Т. Н.* Из истории искусствознания // *Ливанова Т. Н.* Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М., 1981.

Один из них (А) охватывает времена Древнего мира, начиная от первых дошедших до нас музыкально-научных памятников и кончая примерно Боэцием, последними сводами науки эпохи гибнущей античности.

Второй пласт (Б) начинается от становления нового мировоззрения (и соответственно научной методологии, примерно от Августина), продолжаясь до начала Нового времени (то есть по XVI век включительно).

Третий пласт (В) – Новое (с XVII века) и Новейшее время (с XX века).

К числу фундаментальных критериев деления в первую очередь относится методологический, связанный с общефилософской картиной мира. Упрощенно говоря, ведущий признак периода А – «материально-чувственный космологизм» (Лосев) и мифологизм, абсолютизация природных сил (в религии этому соответствует политеизм). Период Б характеризуется расщеплением мира на чувственно-телесный неистинный и умопостигаемый истинный, абсолютизацией духовных сил и доминированием абсолютной личности-творца (в религии – монотеизмом). Период В, с одной стороны, составляет некое относительное целое с периодом Б (субъект доминирует над объектом, в античном мире – наоборот), а с другой – в рамках этой общности отчленяется от него главенством научно-технического момента познания (в области религии здесь – абсолютизация человеческой личности, атеизм).

Внутри периодов-пластов А, Б, В есть свои сложные членения, в которые мы сейчас не углубляемся. Так, в состав периода А, Древнего мира, входят не только античность, то есть культуры Греции и Рима, но также Египет, Китай, Индия с их весьма несхожими – ни с античными, ни между собой – музыкально-теоретическими концепциями. Внутри периода Б находятся не только европейское Средневековье, но, например, также и оригинальная арабская культура; да и внутри европейского Средневековья (в широком смысле) мы находим и русскую медиевистику, столь далекую от западноевропейской. Современная эпоха, XX век, примечательна глобализацией истории, где Европа свое по-прежнему видное положение теперь делит с рядом внеевропейских культур.

Несколько условно деление истории на части как временны́е периоды. Уже упоминалось о том, что период-пласт Б начинается хронологически раньше, чем заканчивается период-пласт А. Потому частями общего процесса являются здесь не столько точно очерченные временны́е пространства, сколько органически необходимые *фазы* развития. О том, насколько далеко могут при этом расходиться отдельные сущностные элементы, можно судить, например, по такому факту. К идее единого всемогущего бога пришел египетский фараон Аменхотеп IV еще в XIV веке до н. э.[51], когда рано говорить даже о первом периоде (А) в истории теоретического музыкознания. Поэтому названные периоды-пласты может быть лучше всего считать в первую очередь не временны́ми отрезками, а именно фазами, то есть историко-генетическими этапами становления музыкальной науки. Фазы эти не просто начинаются и кончаются, а обозначают развитие определен-

[51] Аменхотеп IV ввел новый государственный культ бога Атона и сам принял имя Эхнатон (букв. – «угодный Атону»). – *Примеч. ред.*

ных необходимых и характеристических качеств музыкально-теоретического мышления, причем эти качества не просто уничтожаются или отмирают, но в превращенном виде поглощаются аналогичной последующей формацией согласно диалектической закономерности «снятия» (по Гегелю – Aufhebung).

Тогда периодизация истории музыкальной науки дает нам картину «возрастов» единого музыкально-научного «организма», в том числе и собственно теоретического музыкознания.

Рекомендуемая литература

Античные гимны / Сост. и общая ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1988.

Аристотель. Метафизика // Сочинения в четырех томах. Т. 1. М., 1976.

Аристотель. Никомахова этика // Там же. Т. 4. М., 1984.

Вахтомин Н. Генезис научного знания. М., 1973.

Вирановский Г. Музично-теоретичні системи. Київ, 1978.

Гесиод. Теогония // Эллинские поэты в переводе В. Вересаева. М., 1963.

Гомер. Илиада. Одиссея. М., 1967.

Готт В., Землянский Ф. Диалектика развития понятийной формы мышления. М., 1973.

Грязнов Б., Дынин Б., Никитин Е. Теория и ее объект. М., 1973.

Келдыш Ю. В. Музыковедение // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976.

Келдыш Ю. В. (ред.) Музыкознание // БСЭ. 2-е изд. Т. 28. М., 1954; то же, 3-е изд. Т. 17. М., 1974.

Кондаков Н. Логический словарь. М., 1971.

Котляревский И. Методологические проблемы курса истории музыкально-теоретических систем // Вопросы музыкального исполнительства. Киев, 1979.

Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского музыкознания. Киев, 1983.

Ливанова Т. Н. Из истории искусствознания // *Ливанова Т. Н.* Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М., 1981.

Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1967.

Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 1. Ранняя классика. М., 1963.

Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 3. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969.

Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. 4. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.

Лурье С. Демокрит. Л., 1970.

Маковельский А. Досократики. Ч. 3. Казань, 1919.

Пиндар, Вакхалид. Оды. Фрагменты. М., 1980.

Платон. Ион. Кратил // Сочинения в трех томах. Т. 1. М., 1968.

Платон. Федр // Там же. Т. 2. М., 1970.

Попа К. Теория определения. М., 1976.

Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.

Чанышев А. Эгейская предфилософия. М., 1970.

Dahlhaus C. Musiktheorie // Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Bd. 5. Köln, 1970.

Riemann H. Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert. Leipzig, 1898.

Тема I
ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

Древнегреческая теория музыки составляет фундамент европейского, западного и, в большой мере, мирового музыкознания. Многие, в том числе основополагающие понятия и термины, которыми пользуется музыкальная наука, непосредственно заимствованы из древнегреческого учения о музыке. Среди них – гармония, тон, диатоника, мелодия, ода, ритм, метр, арсис, бас, диез, гемиола, канон, гимн, гомофония, тропарь, псалом, система, техника, тритон, тетрахорд, ямб, названия ладов (дорийский, фригийский, лидийский и др.). Да и сами слова – музыка, теория – также греческого происхождения.

Непосредственно от греков переданы западной теории музыки понятийный аппарат науки, методы музыкально-теоретического мышления. Можно сказать, что и структура греческой музыкальной теории в определенной степени сохранена в последующей западной.

1. Исторические и социальные условия возникновения и развития древнегреческой теории

Возникновение древнегреческой музыкальной теории следует рассматривать в контексте становления греческой музыки и, шире, – греческой культуры, неотъемлемой частью которой она является. Наиболее общая предпосылка, подготовившая вспышку греческого гения музыки, – неуклонное поступательное развитие материальной и духовной жизни человеческого общества. На определенной стадии этого развития, при наиболее благоприятных социально-экономических и культурных условиях оказывается возможным скачкообразный процесс бурного становления более высокого типа классового общества и его философии, искусства, музыки. В силу исторических условий таковым регионом стала Греция середины I тысячелетия до нашей эры с ее развитой экономикой, богатыми возможностями внутреннего роста культуры и впитывания достижений других стран.

Древнегреческая музыкальная теория возникла не на пустом месте. Стимулируемая, в первую очередь, стремительным и ослепительно ярким расцветом греческой культуры в целом, она вобрала в себя лучшие достижения музыкальной науки близлежащих стран, прежде всего Египта и Вавилона.

Таким образом, высокие достижения греческой теории обусловлены рядом факторов:

1) греческая теория есть отражение бурного скачка в развитии мысли о музыке, который ознаменовал переход на более высокую ступень мышления;

2) греческая теория музыки есть научное осмысление практического искусства в наиболее развитой форме и на высочайшей ступени развития музыкальной культуры своего времени;

3) греческая теория ассимилировала достижения музыкальной науки других стран средиземноморского региона.

2. Понятие музыки

Характер музыкальной теории в большой мере зависит от музыкальной практики, которую она отражает. Специфичность той или иной музыкальной культуры выражается не только в образном строе музыки, содержании музыкальных произведений, но также и в сущности того предмета, который являет собой музыка. Самое общее определение (например: музыка – искусство звуков) его не раскрывает. Если ограничиться им и ему подобными, то может показаться, что понятие музыки всегда трактовалось одинаково. Но это не совсем так.

То, что греки называли музыкой, не вполне совпадает с нашим представлением о содержании этого понятия. Уже само слово «музыка» в его первоначальном (греческом) смысле подразумевает несколько иную область, чем позднейшее европейское понятие. «Музыка» (греч. «мусикé», от «Муса» – Муза) переводится как «мусическое» (подразумевается «тéхнэ» – искусство, умение, то есть то, что относится к музам). Музы – дочери Зевса и богини памяти Мнемосины уже самим своим происхождением символизировали нечто в высшей степени прекрасное, духовное, высокое и божественное, также мыслительное и разумное. Мифология муз исторически развивалась, и самих их становилось больше. Поначалу музы более непосредственно связаны с пением[1], затем среди них уже и богини поэзии, танца, далее – искусства в целом, даже наук и вообще всяких видов духовной деятельности[2]. В этом самом широком смысле «мусике» – «мусическое» – противопоставлялось гимнастике: мусическое – искусство развития духа, гимнастика – искусство упражнения тела[3].

В узком смысле мусическое есть единство пения, стиха и танца. Характерный синтетический жанр греческой музыки – *хорея* – объединял в себе пляску, поэзию и собственно музыку. То, что мы называем музыкой – автономное искусство возвышенных звуковых форм, – вообще отсутствует в Греции классического периода. Не погружение в таинственные психологические глубины, не вслушивание в невыразимое словом богатство духовного мира, оттенков чувства, не отвлечение от непосредственно-жизненного действия в пользу «незаинтересованного» эстетического восприятия, а пластическая ясность, конкретность звуко-слова, скульптурно-телесная объективность мелодии-музыки, мелодии-стиха, мелодии-танца.

Двоякая сущность музыки – духовно-художественная и природно-физическая – была своеобразно осознана греками: с одной стороны, она представала как

---

[1] Согласно ранней традиции их только три: Мелета – муза обучения и опыта, Мнема – муза памяти, Аойда – муза пения.

[2] У Гомера фигурируют уже девять муз: Клио – истории, Урания – астрономии, Талия – комедии, Мельпомена – трагедии, Эвтерпа – лирической поэзии, Эрато – любовной поэзии, Полигимния – гимнической поэзии, Каллиопа – эпической поэзии, Терпсихора – танцев. О музах подробнее см. в настоящем учебнике Введение (с. 24–25).

[3] Ср.: *Платон*. Сочинения в трех томах. Т. 3, Часть 1. М., 1971. С. 15, 195–198. См. также: Т. 1. М., 1968. С. 125; Т. 3, Часть 2. М., 1972. С. 140–142, 273, 290–299.

дар богов (согласно мифу – подарок Аполлона и Муз людям[4]), с другой – как теоретическое осмысление числовых первоначал музыкальной гармонии легендарным ученым Пифагором (рассказ об услышанных им молотках в кузнице)[5]. Сочетание божественного и земного, духовного и звукового, вдохновения и технической работы можно усмотреть и в самом выражении «мусическое умение», «мусическое искусство».

3. Творцы древнегреческой теории музыки

Основателем греческой теории принято считать Пифагора (VI в. до н. э.), который, несомненно, является родоначальником и греческой музыкальной науки и, шире, теоретического музыкознания вообще. Сюда относится также пифагорейская школа в целом (VI–IV вв. до н. э.)[6] и отдельные выдающиеся ее представители: Ги́ппас, Фило́лай, Архи́т, Евдо́кс и др.

Ги́ппас (V в. до н.э.) – представитель пифагорейской школы, родом из Метапонта. Ему приписывали изготовление четырех медных дисков, равных по диаметру, но различающихся по толщине. Различия эти составляли пропорции 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, и при ударе диски давали звучание основных консонансов.

Фило́лай (V в. до н. э.) – представитель пифагорейской школы, родом из Кротона (Южная Италия). Записал пифагорово учение в сочинении «О природе» (3 книги), сохранившееся лишь во фрагментах. Исходный пункт музыкальной теории Филолая – пифагорейское учение о числе.

Архи́т (V–IV вв. до н. э.) – математик, философ, астроном, один из крупнейших теоретиков музыки, государственный деятель, полководец; родом из Тарента. Ему приписывается разработка математического учения о трех родах пропорции – арифметической, геометрической и гармонической. Архит применил математику к механике и теории музыки, одним из первых вывел музыкальный звук из колебаний воздуха, вычислил

---

[4] Вот сей божественный дар, что приносится Музами людям.
Ибо от Муз и метателя стрел, Аполлона-владыки,
Все на земле и певцы происходят, и лирники-мужи.
(*Гесиод*. Теогония, 93–96)

[5] Потому-то Пифагор получил статус «первооткрывателя» музыки (особенно в Средние века). Кузнечная легенда – известный, передаваемый во многих античных и средневековых источниках, рассказ об открытии Пифагором числовых пропорций интервалов октавы, квинты и кварты (а также целого тона), путем анализа весового соотношения совместно звучащих молотков. Пифагор как-то проходил мимо кузницы и услышал гармоничный перезвон, производящий данные созвучия. Зайдя в кузницу, он попросил кузнецов поменяться молотками, думая, что разница в звучании молотков зависит от силы удара, но это оказалось не так. В конце концов, Пифагор исследовал вес молотков и обнаружил, что молоток весом 8 фунтов по отношению к молотку в 6 фунтов производи консонанс кварты, молоток весом 12 фунтов к молотку в 6 фунтов производит октаву и т. д. (*Боэций*. De institutione musica, кн. 1, гл. 10–11; рус. перевод: *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. СПб., 1995. С. 310–311).

[6] См., в частности, к проблеме: *Герцман Е. В.* Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке. СПб., 2003. С. 7–78.

математические соотношения между звуками тетрахорда в каждом из трех родов – диатоне, хроме и энармоне. В сохранившихся фрагментах сочинений Архита упоминается «родственность» четырех наук – геометрии, арифметики, астрономии («сферики») и музыки, «ибо занимаются они обоими родственными первообразами бытия, а именно числом и величиной». Именно эта четверка позднее станет «квадривием» в системе образования Средневековья.

Евдóкс (V–IV вв. до н. э.) – разносторонний ученый из Книды (математик, астроном, врач, законодатель, философ, географ). Ученик Архита, основатель школы математики и астрономии. Совместно с Платоном разработал теорию золотого сечения. Евдоксу принадлежит одна из теорий движения планет; в музыкальной теории он доказал зависимость высоты звука от частоты колебаний.

Платон и Аристотель – величайшие философы Греции – в ряде своих работ также затрагивают вопросы эстетики и теории музыки.

Платон (427–347 до н. э.) – знаменитый философ-идеалист, в сочинениях которого содержится большой материал по музыкальной эстетике. Платон разделял пифагорейскую концепцию числа. Музыкально-космологическая пифагорейская концепция нашла свое наиболее полное и законченное выражение в его диалоге «Тимей».

Аристотель (384–322 до н. э.) – знаменитый древнегреческий ученый, философ, ученик Платона. В ряде работ обширные разделы посвящены музыке («Метафизика», «Политика», «Поэтика», «О душе», «Риторика» и др.). До нас дошел трактат о музыке Псевдо-Аристотеля, или Анонима, которого не следует путать со знаменитым философом.

Первые из наиболее известных музыкально-теоретических текстов принадлежат Аристóксену – это весьма развернутые (но сохранившиеся фрагментарно) трактаты «Элементы ритмики» и «Элементы гармоники»[7].

Аристóксен из Тарента (IV в. до н. э.) – один из крупнейших древнегреческих музыкальных ученых-теоретиков, ученик Аристотеля, автор многочисленных трудов (более 400), в том числе по истории, арифметике. Жил и преподавал в Афинах. С именем Аристоксена принято связывать второе из двух главных направлений античного музыкознания (первое – пифагорейская школа).

Это в собственном смысле теория музыки, в отличие от фрагментов, которые дошли до нас от Филолая, Архита, Евдокса и легенды о Пифагоре.

Более поздний автор – Птолемей. Ему принадлежит музыкально-теоретический трактат «Гармоника» в 3-х книгах. Музыка рассматривается здесь традиционно в ее связи с другими проявлениями гармонии – в душе человека, в движении небесных тел и т. д.

Птолемей (90–160 н. э.) – древнегреческий математик, географ, астроном, чья модель мира с центром мироздания в виде Земли (описанная в трактате «Альмагест») господствовала в европейской науке более тысячи лет, вплоть до Нового времени.

---

[7] Трактат Аристоксена был переведен на русский язык и опубликован с параллельным греческим текстом: *Аристоксен.* Элементы гармоники / Пер. и публ. В. Г. Цыпина. М., 1997. Ранее, в 1979 году, перевод этого же трактата был осуществлен Ю. Н. Холоповым. Фрагмент из него опубликован в сб.: От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения. М., 2006. С. 315–338.

Птолемей обобщает достижения выдающихся представителей греческой теории музыки как пифагорейского, так и аристоксеновского направлений. Главные различия между ними – в методах. У пифагорейцев метод больше связан с математическими вычислениями и логическими умозаключениями на основе последних (позже пифагорейцев стали именовать «канониками» – по инструменту канону, на котором они производили расчеты интервалов).

В методе Аристоксена – при всей важности математических обоснований музыкальных явлений – решающая роль в их оценке отводилась слуховому восприятию (последователей Аристоксена позже именовали «гармониками»). У Аристоксена была своя неопровержимая логика, когда он писал: «Нашу дисциплину [т. е. гармонику] необходимо свести к двум вещам – к осуществляемому слухом чувственному восприятию и к мыслительной деятельности. Слухом мы проверяем величину интервалов, а с помощью мышления исследуем различное их значение <...> Для музыканта <...> острота чувственного созерцания занимает положение высшего фундаментального условия, так как невозможно правильно судить о том, что неудовлетворительно воспринимается чувственным образом»[8].

Аристоксен акцентировал также значение памяти для познающих музыку. Его высказывания на этот счет поражают своей глубиной и актуальностью, например такое: «<...> постижение всякого интонируемого мелоса слухом и размышлением согласно тому или иному различию имеет своим предметом процессы, ибо мелос, как и прочие элементы музыки, осуществляется в становлении. Постижение музыки складывается при взаимодействии чувственного восприятия и памяти. Другим же способом понять то, что происходит в музыке, невозможно»[9].

Птолемей, не отказываясь от традиционного пифагорейского исследования музыкальных явлений, пытается привлечь к ним также критерии чисто слухового их восприятия и доказать, что одно не противоречит другому.

Еще один знаменитый трактат – «О мусическом искусстве» (в 3-х книгах) – принадлежит Аристиду Квинтилиану[10].

Аристид Квинтилиан (II–III вв. н. э.) – греческий музыкальный писатель. Обстоятельства его жизни неизвестны. В своем обширном трактате он опирается на теории более ранних ученых, в частности, пифагорейцев, Аристоксена, Платона, Аристотеля и др.

Наиболее систематичный и полный из дошедших до нас трактатов, труд Квинтилиана представляет обобщение известных в то время учений. Огромный объем информации, иногда уникальной, передача множества научных идей, сис-

---

[8] Цит. по: *Аристоксен.* Элементы гармоники (фрагмент) / Пер. Ю. Н. Холопова. С. 321.

[9] Там же. С. 322.

[10] Выполненный А. В. Русаковой перевод его на русский язык см. в приложении к исследованию: *Русакова А. В.* Трактат Аристида Квинтилиана «О мусическом искусстве». Дипл. работа. М.: МГК, 2000.

тематик, взглядов античности на разные предметы делают его одним из важнейших памятников древнегреческой теории музыки, сравнимым с трудами Птолемея и Аристоксена.

В первой книге содержатся определения музыки и обширные разделы по гармонике, ритмике и метрике. Вторая посвящена роли музыки в жизни человека и ее воздействии на душу (какие лады, инструменты и стихи следует использовать для создания определенного настроения и формирования характера). В третьей книге изложена теория числа и объясняется действие числовых закономерностей в музыке; проводятся параллели между музыкальными процессами и законами Вселенной, которые, как показывает Квинтилиан, суть разные проявления всеобщего принципа гармонии.

Менее крупные работы представляют трактаты Плутарха Херонейского, Никомаха, Клеонида, Бакхия, Алипия, Гауденция.

Плутарх Херонейский (I–II вв. н. э.) – знаменитый греческий философ, историк, писатель, родом из г. Херонея. Автор сотен трудов, среди которых знаменитые «Жизнеописания», «Моралии» и др. Плутарху приписывался трактат «О музыке», авторство которого, как впоследствии выяснилось, принадлежит не ему.

Никомах Герасский (II в. н. э.) – греческий математик и музыкальный теоретик, представитель неопифагорейского направления. Автор трактатов «Руководство по гармонике», «Введение в арифметику», «Теологумены арифметики».

Клеонид (II в. н. э.) – греческий музыкальный теоретик, автор трактата «Введение в гармонику» (первоначально приписывался Евклиду, поэтому его также называют Псевдо-Евклидом). В изложении основ греческой музыки Клеонид следует аристоксеновской традиции. Его «Введение в гармонику» – первый греческий трактат о музыке, переведенный и изданный на русском языке как анонимный[11].

Бакхий (IV в. н. э.) – греческий музыкальный теоретик, автор трактата «Введение в искусство музыки», изложенного в форме диалога. В трактате он опирается на концепции пифагорейской школы, Аристоксена; помимо гармоники затрагивает вопросы ритмики и нотации.

Алипий (IV в. н. э.) – греческий музыкальный теоретик, автор трактата «Введение в музыку». Особое внимание уделял античной музыкальной нотации.

Гауденций (II или IV в. н. э.) – греческий музыкальный теоретик, автор трактата «Введение в гармонику».

4. Проблематика музыкальной науки

Исторически специфичное содержание любой музыкально-теоретической концепции, системы, даже целой эпохи связано в первую очередь со всей музыкальной практикой в целом, со способами проявления музыки, с самим понятием музыки. Греческое ощущение музыки как природной, космической, божественной стихии, столь далекое от новоевропейского, обусловило и специфичность проблематики греческой музыкальной науки. С одной стороны, здесь нет

[11] *Аноним.* Введение в гармонику / Пер. с объяснительными примеч. Г. Иванова // Филологическое обозрение, VII, 1894. Кн. 1–2. Перевод этого же трактата, сделанный А. В. Русаковой, опубл. в сб.: От Гвидо до Кейджа. С. 286–314.

отраслей, привычных нам по музыкальной практике европейского Нового времени (например, нет ничего связанного с многоголосием как типом мышления). С другой – есть то, что, казалось бы, никоим образом не относится к музыке.

Всё это имеет одну причину: греческие «мусические» науки в своей совокупности вовсе не тождественны ни музыкальной теории, ни всей музыкальной науке в нынешнем смысле. Но именно эта разница драгоценна. Она выпукло показывает своеобразие древнего музыкально-теоретического мышления в сравнении с нашим, показывает громадное отличие в самих методах, вызванное принципиально иной, более ранней стадией развития музыкального сознания. Конечно, есть и немало сходного с тем, что охватывает теория музыки в более поздние эпохи. И можно удивляться не только громадным различиям в проблематике теории, но и тому, как много общего между древней теорией и современной.

Так, наиболее близко проблематике нашей теории музыки содержание трудов, именуемых «О гармонике», «Введение в гармонику», «Руководство по гармонике» (не случайно и самих теоретиков музыки нередко называли «гармониками»). Но если проблематику греческой и современной теории представить в виде кругов, то полностью они не совпадут. И эти области несовпадения, хоть и не слишком значительные, особенно убедительно выявляют глубинные методологические различия в системах мышления. Например, в 3-й книге «Гармоники» Птолемея обсуждаются, среди прочего, такие вопросы: в 4-й главе повествуется о «возможности гармонии оказаться во всех совершенных природных проявлениях», но более всего – «в движениях человеческой души и во вращении небосвода»; 8-я глава названа «О сходстве полного звукоряда со срединным кругом Зодиака», а 16-я – «Каким образом свойства планет соответствуют звукам».

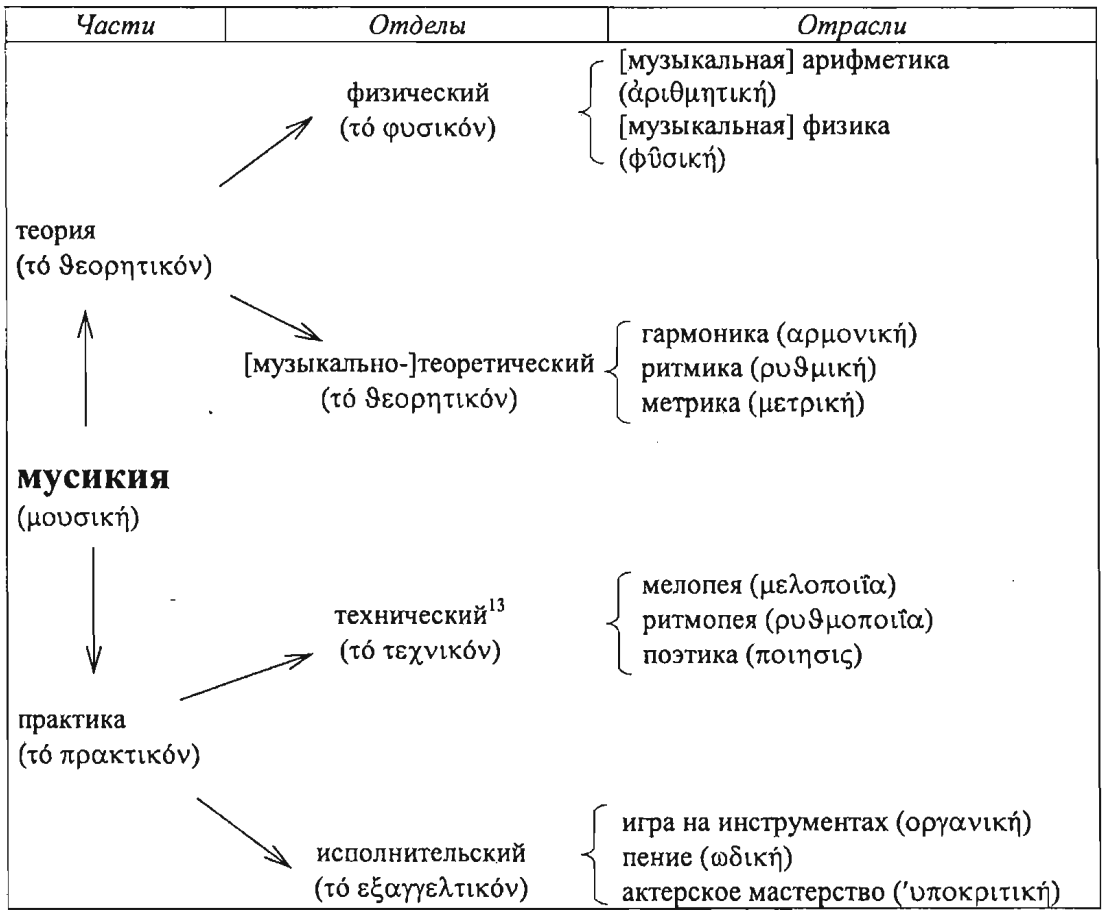
В платоновской музыкальной космологии диалога «Тимей» четыре стихии связаны музыкально-числовыми пропорциями (консонансами кварты, квинты и октавы)[12]. В греческих (в частности, пифагорейских) текстах говорится о связи музыки с медициной, религией, этикой, политикой, поэзией. «Мусическое» есть там, где наличествует Гармония; последняя же – везде, где ощутимы совершенство, слаженность, согласие противоположностей. Поэтому гармония и музыка могут быть и в силах природы, и в движениях небесных тел, и в здоровом человеческом теле. В 3-й книге трактата Аристида Квинтилиана «О музыке» (гл. 26 называется «Генезис живых существ и музыкальные аналогии») речь идет о совершенно поразительных вещах – с помощью числовых пропорций объясняются физиологические процессы человеческой жизни. Можно ли задаваться подобными вопросами в нынешнем учении о музыке? В 1-й книге того же трактата природа гармонии объясняется «последовательной сменой чисел и их разнообразных отношений», а в другом месте книги говорится о солнце, луне, природе – «во всем есть музыкальное начало»; врачевание также связано с числами.

[12] См.: *Платон*. Сочинения в трех томах. Т. 3, Часть 1. С. 470–484.

5. Структура науки о музыке

Тщательно изучая взаимоотношение греческих «мусических» наук, позднейшие исследователи нашли в них стройную систему. И хотя она в большой мере отражает упорядочивающе-схематизирующую тенденцию не греческого, а новоевропейского типа, но всё же, находясь в определенном соответствии с разработанными греками отраслями «мусических умений», дает в целом верное представление об общей структуре греческой «мусике».

Структуру греческой науки о музыке можно представить в виде следующей таблицы:



(В некоторых работах встречаются иные названия подразделений «исполнительского» отдела – органика, одика, гипокритика, представляющие собой транслитерации греческих терминов.)

[13] У Иванова (см.: *Аноним.* Введение в гармонику / Пер. Г. Иванова. С. 181–182) на этом месте стоит определение «строительный». В современной теории смысл этого понятия может быть адекватно передан с помощью привычного для нас слова «техника», подразумевающего и технику музыкальной композиции, и технику стихосложения. Его можно трактовать также как «сочинительский».

Из всего многообразия проблем греческой науки о музыке выберем для более подробного рассмотрения две. Первая – это концепция гармонии в общефилософском, общеэстетическом и музыкально-теоретическом аспектах. Она исключительно важна для всего последующего развития теории гармонии (вплоть до наших дней), образует ее ядро. Вторая проблема – это гармоника как учение о звуковысотной (мелической) стороне музыки. Она в наибольшей степени связана с позднейшими новоевропейскими вопросами теории лада и гармонии как звуковысотной структуры.

6. Понятие гармонии

Понятие гармонии – одно из наиболее важных: оно применяется не только в музыке (где во все времена обозначает отношения, затрагивающие самую ее сущность) и не только в искусстве в целом. Оно важно и для естественных наук, математики, физики. Понятие гармонии со времен пифагорейцев неизменно фигурирует во множестве философских учений.

Как общая категория гармония подразумевает силы скрепления, объединения, связывания, благодаря которым вещи вообще могут существовать и развиваться. В этом смысле справедливо утверждение древней пифагорейской философии о том, что без гармонии мир бы распался.

Этимологически понятие гармонии восходит к индоевропейскому корню ar- или har- – «сглаживание», объединение чего-либо различного, упорядочивание. Отсюда ряд богатых значениями слов с корнем arm- (= harm-) в древнегреческом языке. Древнегреческо-русский словарь И. Х. Дворецкого предлагает широчайший спектр значений слов данного корня.

Основной глагол «хармодзо» (ἁρμόξω) означает:

1) пригонять, сплачивать, скреплять; 2) прилаживать, надевать оковы; 3) упирать, ставить; 4) втыкать; 5) заключать; 6) слагать, сочинять (слова, стихи – Пиндар, созвучия – Платон); 7) настраивать (лиры; устанавливать стройность – Платон); 8) обручать, сочетать браком; 9) брать в жены; 10) управлять, руководить; 11) предводительствовать; 12) плотно облегать, хорошо сидеть, быть впору; 13) подходить, подобать, годиться; 14) прилаживать, приспособлять.

Значения слова «гармония», приводимые в том же Древнегреческо-русском словаре:

1) скрепление, связь; 2) паз, щель; 3) скрепа; 4) соглашение, договор; 5) установление, порядок; 6) душевный склад, характер; 7) (муз.) лад, строй; 8) слаженность, соразмерность; 9) стройность, гармония.

Но Гармония была также мифологическим существом. Задолго до Пифагора народное мифологическое сознание сложило сказания о богине Гармонии – сказания, проникнутые глубокой, почти философской мыслью.

Сохранились три мифа о Гармонии – беотийский, аттический, иллирийский.

1. Беотийский (фиванский) миф наиболее известен. Он повествует о том, что Гармония (дочь бога войны Ареса и богини любви и красоты Афродиты) была женой Кадма – основателя и властителя Фив. На свадьбе Гармонии и Кадма в фиванском замке Кадмес собрались все боги и принесли подарки. Сам Кадм по-

дарил молодой жене волшебное ожерелье работы Гефеста. Гармония родила от Кадма четырех дочерей (Ино, Семелу, Азову и Антоною) и одного сына (Полидора). Но ожерелье Гармонии таило в себе несчастье. Оно сыграло роковую роль в войне Семерых против Фив и было причиной смерти Алкмеона. Его сыновья принесли ожерелье Гармонии в дар Дельфийскому святилищу, но и здесь ожерелье порождало трагические события. Существуют аналогичные сказания и о другом свадебном подарке Гармонии – ее пеплосе (род покрывала).

2. Аттический (афинский) миф представляет Гармонию как дочь Зевса и атлантиды Электры (дочери Атланта). Гармония считалась покровительницей прекрасного – наук и искусств.

3. Иллирийский (область на северо-западе Греции) миф ближе к беотийскому. Согласно этому сказанию, Кадм и Гармония переселились в Иллирию. Там оба были наказаны Зевсом за неверность Родине. Они превратились в змей, но в конце концов снискали милость богов и были удалены в Элисий – священное царство блаженных теней.

Многозначительным и глубоким по мысли является соединение двух противоположных начал: Гармония – дочь бога войны, раздора и богини любви, красоты. Здесь можно даже усмотреть в зародыше идею диалектически противоречивого единства двух начал. Типологически греческий миф о Гармонии примыкает к распространенному у разных народов представлению о соединении противоположностей как основе мира. В мифологии многих народов встречается, например, идея брака неба и земли (например, в вавилонской мифологии это Мардук и Тиамат, в китайской – Янь и Инь).

На уровне мифологического сознания миротворение имело своей моделью брак, акт слияния. Отсюда толкование двух соединяющихся противоположных сил как начал мужского (отождествляемого с небом, светом, днем, духом) и женского (соответственно – с землей, тьмой, ночью, телом). Само слово «природа», как один из синонимов порожденного таким браком, содержит в себе указание на «рождение», «род»; то же и в греческом языке: одно из значений греческого γένος – род, рождение; аналогичный латинский термин natura также происходит от глагола nascor (рождать). В русском фольклоре встречаются выражения «мать сыра-Земля», «Небо-батюшка». По древнеиндийской легенде мир возник от брака Пуруши и жены Пракрити; слова «Пуруша» и «Пракрити» стали затем терминами, обозначавшими в философии санхья соответственно «дух» и «материю».

Помимо Гармонии, ряд других понятий[14], связанных с этой эстетической категорией, получил свое отражение в мифологии[15]. Общеизвестна роль греческой мифологии в расцвете античного искусства – она составляла не только основное

[14] Например, мифы о хаосе и космосе. Основное значение слова космос – «краса», отсюда «косметика» (искусство украшения). Космос как нечто гармоничное и упорядоченное противопоставлялся хаосу как чему-то неоформленному и бесструктурному.

[15] См.: *Шестаков В. П.* Гармония как эстетическая категория. М., 1973. С. 20–23.

его содержание, но саму его почву. В отношении проблемы гармонии мы могли бы сказать то же самое и о греческой музыкальной науке.

7. К истории развития понятия гармонии

В эпоху Гомера слово «гармония» употреблялось лишь в общеязыковом смысле, вне какого-либо эстетического или – тем более – философского значения (этимологию см. выше). В гомеровских поэмах оно обозначает «мир», «согласие», мирное сожительство людей («Илиада»), а также скрепы, соединяющие бревна («Одиссея»[16]).

Первая собственно научная теория гармонии выработана пифагорейской религиозно-философской школой (VI–IV вв. до н. э.). Концепционные идеи этой теории восходят к самому Пифагору[17].

Специфику науки того времени составляла ее «первобытная» недифференцированность. В сущности, в то время еще не было отдельных научных дисциплин – ни философии, ни физики, ни астрономии, ни математики, ни, тем более, теории музыки. Была некая epístēmē – «наука» (или «знание, учение»). Более того, лишь Пифагор заложил основы самого преподавания как специально организованной системы передачи научной информации. Его непосредственные предшественники Фалес и Анаксимандр (1-я половина VI в. до н. э.) еще не «преподавали», а лишь высказывали свои мнения в кругу друзей.

Школа Пифагора первоначально складывалась, видимо, как секта мистико-практического толка; ее целью было отправление культа (так называемые «оргии», или «мистерии»), от членов требовалось соблюдение сложной системы запретов. Занятия музыкой, наукой (в форме устной передачи от учителя к ученикам), согласно Пифагору, служили важнейшим средством достижения религиозных целей – очищения и возвышения души, одухотворения человеческой жизни, приближения к божественным силам.

Но необходимо подчеркнуть и другое: в пифагорейской школе (особенно к IV веку) нашла мощное выражение тенденция к научно-теоретическому осмыслению всего доступного в то время знания, к превращению epístēmē в комплекс наук, пусть еще и не дифференцированных. Важное место в этом комплексе отводилось музыке (наряду с математикой, философией, религией, астрономией, медициной, политикой).

---

[16] В V песне описывается, как герой поэмы, собираясь в опасное плавание, строит себе корабль: «Начал буравить он брусья и, все пробуравив, сплотил их, / Длинными *болтами* сшив и большими просунув *шипами*» – сказано в переводе В. А. Жуковского; в оригинале же, буквально: «гвоздями и гармониями», то есть – скрепами.

[17] Получив традиционное начальное образование (основанное на изучении поэзии и музыки), Пифагор отправился странствовать. Он учился у знаменитого Ферекида из Лесбоса (сер. VI в. до н. э.). По преданию, Пифагор посетил также Финикию, Египет (где пробыл 22 года) и Вавилон. Во время своих путешествий он изучал теологию, космологию, математику, астрономию, медицину и другие науки. В Кротоне (южная Италия) Пифагор основал свой знаменитый союз.

Учение о гармонии, занимавшее одно из центральных мест в древнегреческой эстетике, науке вообще, впервые было выдвинуто именно пифагорейской школой. Научно-теоретическое обоснование, которое понятие гармонии получило у пифагорейцев, неразрывно связано с главной научно-философской доктриной Пифагора – учением о числе. Нет сомнений в том, что, заимствовав многое из науки близлежащих стран (доказана, в частности, значительная роль вавилонской математики в развитии математики греческой), пифагорейцы создали свою оригинальную концепцию числа и построенную на ней теорию гармонии. Поэтому для рассмотрения греческой теории гармонии необходимо затронуть пифагорейскую теорию числа, тем более что звучащее число вообще часто называют сущностью музыкальной гармонии.

Античное понимание числа несколько отличается от привычного нам. Последнее характеризуется большей абстрактностью, бескачественностью. Согласно «эстетике чувств», числа и числовые отношения считаются иногда даже чем-то антиэстетичным («сухой язык цифр»), в противоположность чувственно-образной природе искусства. У пифагорейцев же мы находим совершенно иную концепцию числа, отражающую состояние сознания на принципиально иной ступени развития.

Пифагорейское число мыслится как нечто материальное – телесно-геометрически-фигурное, структурно-оформленное. В нашем языке сохранились следы подобных представлений из пифагорейской математики: мы различаем числа квадратные, кубические. Пифагорейцы же, выражавшие числа точечными структурами (их можно представить как комбинации бильярдных шаров), говорили еще о числах линейных – неделящихся, то есть простых; плоскостных – то есть произведениях двух чисел; телесных, или объемных – произведениях трех чисел и т. д. Числа древних пифагорейцев были представлением математически измеренных вещей (общеизвестна пифагорейская формула: «вещи суть чи́сла»). Поэтому числа-вещи можно воспринимать чувственно – видеть, осязать, а также слышать. Именно из подобных представлений возникает идея, что музыка – это звучащее число. Захватывающая и завораживающая магия впервые «открытых» чисел (либо впервые глубоко исследованных математических законов и отношений в сочетании со структурно-образным их представлением) естественно привела к увлечению числами, к абсолютизации числовых структур и, в итоге, к обожествлению числа.

Пифагорейская трактовка числа ведет свое происхождение от языческого религиозного культа Диониса (Вакха), который первоначально, по-видимому, был богом плодородия. Отправление культа Диониса включало оргии – тайные обряды, совершаемые ночью в горах и лесах, с факельными процессиями, в сопровождении музыки и неистовых танцев. А. Ф. Лосев пишет: «Дионис – это божество производительных сил природы, нашедших отражение в человеческой психике в том же буйном и творческом виде, в каком они существуют сами по себе, независимо от человека. Культ Диониса – это оргиазм, экзальтация и буйный, исступленный восторг. Трактуемая в свете этого культа, природа получает характер бесконечной мощи, творческого изобилия и вечно рождающей полноты

жизни»[18]. Оргиастические обряды, имевшие целью приобщить человека к безграничной мощи творящих производительных сил природы, предусматривали снятие всех постоянно действующих запретов и ограничений с тем, чтобы привести душу в состояние «дионисийского восторга». Ощущение полного исступления понималось как непосредственное действие в человеческой душе этих беспредельно великих производительных космических сил. Сознательный отказ от меры, нарушение предустановленных границ позволяло наглядно, как бы со стороны, представить себе ту гармонию, то равновесие сил, которое составляет обычный удел всякого смертного. Человек, как и любое существо, каждая сущность, есть некое подвижное равновесие противоположных начал – беспредельных космических сил творения и пределов, обусловленных самой ограниченной природой человека или всякого другого существа. Но и весь мир – нечто живое: по Платону, сам космос есть живое существо.

Синтез беспредельного и предела как особая пропорция (отношение, обусловленное количеством сил) и есть пифагорейское ч и с л о. Но синтез беспредельного и предела как состояние относительного динамического равновесия сил есть вместе с тем и г а р м о н и я – мировая гармония. А поскольку пифагорейское число это «числовым образом размеренная вещь»[19], то в числе выражается сущность гармонии. И потому именно г а р м о н и я (через число) есть п е р в о н а ч а л о с а м о г о м и р а. Еще Пифагор признал «началами числа и заключающиеся в них соразмерности, которые он называл также гармониями»[20].

«Всё существующее должно быть или пределом, или беспредельным, или тем и другим вместе. Но быть только пределом или только беспредельным оно не может. Итак, совершенно ясно, что мировой строй и (всё), что в нем, образовалось из соединения предела и беспредельного. <...> Но так как в основе (сущего) лежали эти (два) начала, которые не подобны и нетождественны (между собой), то, очевидно, невозможно было бы образование ими космоса, если бы к ним не присоединялась гармония, каким бы образом она не возникла. В самом деле, подобное и родственное вовсе не нуждалось бы в гармонии, неподобное же, неродственное и различное по количеству необходимо должно быть соединено такой гармонией, которая была бы в состоянии удерживать их вместе в космосе» (Филолай)[21]. Как утверждал Аристотель, пифагорейцы видели, что свойства и соотношения, присущие гармонии, выразимы в числах. Поэтому объединяющая противоположности связь есть также числовая пропорция. «Природа числа нормирует все вещи; ей свойственно управлять всем и наставлять всё» (Филолай)[22]. Последователи пифагорейца Гиппаса утверждали, что число есть

---

[18] *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 1. Ранняя классика. М., 1963. С. 265–266.

[19] *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1967. С. 267.

[20] Там же.

[21] Цит. по: *Маковельский А.* Досократики. Казань, 1914–1919. С. 33–36.

[22] Там же.

«первый образец творения мира»[23]. Но в природу числа входит и то, что «дает познание, направляет и научает каждого относительно того, что для него сомнительно и неизвестно. В самом деле, если бы не было числа и его сущности, то ни для кого не было бы ничего ясного ни в вещах самих по себе, ни в их отношениях друг к другу» (Филолай)[24].

Схематически концепционная теоретическая идея пифагорейцев в отношении гармонии может быть изображена так:

МИР как соединение двух противоположных начал (беспредельного и предела)	ГАРМОНИЯ как связь противоположных начал	ЧИСЛО как сущность гармонии, как сущность мира

При всей – действительной или только кажущейся – фантастичности философских построений пифагорейцев, при всей их односторонности (абсолютизация числа), сквозь путаность и расплывчатость изложения пифагорейских идей в некоторых источниках, всё же вполне отчетливо вырисовываются контуры стройного и глубокого античного учения о мировой гармонии[25].

Пифагорейская теория гармонии, выросшая на почве мифологии и блестяще развившая элемент диалектики, заложенный еще в мифах о Гармонии, принадлежит более общефилософской концепции («гармония мира»), чем собственно музыкальной. Однако – и это очень специфично для греков – пифагорейцы не проводили принципиального различия между гармонией мироздания, гармонией души, тела[26] (душа тоже есть некая гармония, гармония же – это смешение и сочетание противоположностей; из противоположностей составлено и тело – такова пифагорейская идея в передаче Аристотеля) и гармонией музыкальных зву-

---

[23] Там же. С. 82.

[24] Там же. С. 36.

[25] Общеизвестны проявления гармонии вещей в природе – она особенно ощутима в моменты сбоев, нарушений. Пифагорейские же идеи о синтезе беспредельного и предела по сей день сохраняются в современных методах научного мышления. Согласно пифагорейскому учению, каждая вещь как бы «вырезает» себя из бесконечности согласно своему числу, то есть совокупности присущих ей свойств (сил). И в любом определении (а это одна из основополагающих операций в науке), в сущности, воспроизводится подобное «вырезание из бесконечности». Например, в формулировке «трезвучие есть совокупность трех звуков различной высоты, расположенных по терциям» последовательно «устанавливаются пределы», обрисовывающие предмет: звуки подразумеваются музыкальные (а не всякие), их должно быть три (прочие количества остаются *за пределами* вещи), они допускают расположение по терциям (другие интервалы отсекаются). Каждый компонент определения вычленяет из бесконечности «число» данной вещи. И даже в слове «определение» (о-предел-ивание) ядром является «предел» (как и в латинском слове «дефиниция»).

[26] *Аристотель*. Сочинения в четырех томах. Т. 1. М., 1976. С. 384; *Маковельский А.* Цит. соч. С. 31.

ков[27]. Таким образом, теория мировой гармонии у пифагорейцев – это одновременно и теория музыкальной гармонии в ее глубинном смысле. Как уже говорилось, в основе ее лежит мысль о том, что музыка представляет отражение действительности: ей свойственна та же гармония, на которой зиждется мир (возникший из объединения противоположных начал). Музыкальная гармония родственна также «круговращениям души»[28]; отсюда и возможность нравственного (также психотерапевтического) воздействия музыки[29].

Названное отражение действительности передается в источниках термином *подражание*. Так, при восприятии музыки «неразумные получают удовольствие, а разумные – светлую радость оттого, что и смертные движения через подражание причастны божественной Гармонии», то есть гармонии космоса[30]. Отражение понимается как частное проявление в данной области общего космического, охватывающего всю действительность, закона. Отсюда необыкновенная широта и глубина древнегреческой концепции.

В теории музыкальной гармонии эта научная целостность находит внешнее выражение в терминологии пифагорейцев. Помимо уже упоминавшегося общеязыкового, а также эстетического наполнения, слово «гармония» охватывает ряд специальных музыкальных значений. Как музыкальный термин оно может подразумевать:

- Лад в общем музыкально-эстетическом смысле («порядок в звуках, являющийся при смешении высокого и низкого тонов, носит имя гармонии»)[31];
- Октава – интервал (у ранних пифагорейцев);
- Энáрмон – один из интервальных родов (например, у Клеонида);
- Лад в узком смысле – вид октавы, ладовый звукоряд.

Эти «гармонии» представляют частные случаи соединения и согласия разнородного. Музыкальная гармония как лад[32] также есть воплощение числа: из бесконечности всевозможных звуков отбираются согласно свойствам чисел те, что дают гармонию.

Пифагорейство зрелого периода почитало священной *четверицу* – четыре начальных числа: 1 – 2 – 3 – 4. Представленные по-пифагорейски фигурно, структурно, они, сложенные в четырехугольник давали знаменитую *декаду* – десятку, которая считалась совершеннейшим из чисел и потому – основой счисле-

---

[27] «И пифагорейцы, которым часто следует Платон, говорят, что музыка есть гармоническое соединение противоположностей, приведение к единству многого и согласие разногласного» (Теон Смирнский). См.: *Маковельский А.* Цит. соч. С. 35.

[28] *Платон.* Сочинения в трех томах. Т. 3, Часть 1. С. 488.

[29] Музы даровали гармонию «как средство против разлада в круговращении души, долженствующее привести ее к строю и согласованности с самой собой» (Там же).

[30] Там же. С. 526–527.

[31] *Платон.* Сочинения в трех томах. Т. 3, Часть 2. С. 131; также см.: Античная музыкальная эстетика / Вступ. очерк и собрание текстов А. Ф. Лосева. М., 1960. С. 164.

[32] Греческое слово ἁρμονία в применении к музыке правильнее переводить этим славянским словом, имеющим сходный круг общих и музыкальных значений.

ния. Как всё в мире составлено из четырех стихий (земля, вода, воздух, огонь), так и человек – разумное животное (по Филолаю) – имеет четыре жизненных начала и, соответственно, четыре органа (ума, души, произрастания и зарождения)[33], которые символизируют диалектически свернутые в «разумном животном» три стадии-формы жизни (человек – животное – растение) вместе с порождающим всех их вместе началом: «ибо всё цветет и растет».

Соотношения священных четырех чисел дают ту самую гармонию, на которой держится вся музыка, а именно – согласные созвучия (по-гречески «симфонии»), то есть консонансы, представляющие чувственно воспринимаемую часть великой мировой гармонии. Из чисел 1, 2, 3, 4 в строго предустановленном порядке возникают главные симфонии-консонансы – октава (2 : 1), квинта (3 : 2) и кварта (4 : 3). Отношения, выходящие за пределы священной и самосущей «тетрады-декады», порождают, согласно древним воззрениям, диссонансы («диафонии»). К ним, среди прочих, относились и натуральная большая терция, и даже ундецима (хотя это – кварта через октаву)[34].

В качестве «первого консонанса» пифагорейцы почитали кварту, поскольку она образует остов исходной музыкальной целостности – тетрахорда. Путем сложения тетрахордов образовывались октавные греческие лады. В результате любой лад, подобно всей музыке, базировался на «вечных» числовых отношениях 2 : 1, 3 : 2, 4 : 3. Тетрахорд как основная ладовая модель предполагал только чистую кварту, но ни в коем случае не увеличенную и не уменьшенную – уже по одному тому, что она единственная объяснима на основе простой числовой пропорции в пределах четверки (включающей отношения 3 : 4).

Музыкально-числовые закономерности демонстрировались пифагорейцами на «инструменте мудрецов» – монохорде, или каноне[35]. Он представлял собой узкий и длинный резонансный ящик с натянутой на нем единственной струной. Отметки на корпусе отвечали основным делениям струны – 1/2, 1/3, 2/3, 1/4, 3/4. Укрепленный на струне порожек, с перемещением на ту или иную отметку, укорачивал звучащую часть струны и тем самым обеспечивал необходимую высоту звука.

---

[33] У пифагорейцев проявлениями «священной четверицы» также считались: 4 основных цвета, 4 периода жизни вселенной, 4 времени года, 4 части суток, 4 возраста человека, 4 вида животных (обитающие на небе – звезды, на земле, в воде и в воздухе), 4 составляющих математики (арифметика, геометрия, астрономия и музыка), а также 4 – как символ справедливости (поскольку символизирует ответ равным за равное).

[34] Причина в том, что ее соотношение 8 : 3 выходило за пределы первых четырех чисел. Проблему ундецимы разрешили только Аристоксен и Птолемей, причислившие ее к консонансам на основании слухового восприятия и принципа равенства интервалов через октаву.

[35] Его именовали также «музыкальный канон», или «гармонический канон», что само по себе симптоматично. Впервые описал монохорд Евклид в трактате «Разделение канона». Изображение инструмента см. в изд.: Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976. Ст. 650.

Отношения гармонии, лада, словно «вселявшиеся» в лиру, кифару[36] и очевидным образом представлявшие «жизнь чисел» (понимаемых в пифагорейском контексте), обладали для греков абсолютной объективностью, достоверно воспринимаемой материальной субстанцией; но они же трактовались как вечно существующие в мире и неизменные, бесстрастные в своей пластичной структуре. То, что требует для нас столь пространного описания, у них схватывается одним термином гармония, актуальным для их системы мышления. Числа у греков, как и их боги (среди которых Аполлон, или Гелиос, каждое утро восходящий над миром в своей колеснице) – зримые, ощутимые, чувственно достоверные.

Опирающаяся на почву мифологии, пифагорейская наука о гармонии сама похожа на прекрасную сказку. Методы мышления, отразившиеся в концепции числовой гармонии, показывают переход от мифологии к науке, от созерцания персонифицированных явлений и закономерностей природы к теоретическому, абстрактно-логическому их осмыслению. В конечном итоге, этот процесс обусловливается изменениями социально-исторического порядка и отражает стадию перехода от овладения действующими силами природы в воображении к действительному господству над ними в практической деятельности.

Отсюда обращение к абстрактно-всеобщим категориям и, закономерно, к категории числа. А. Ф. Лосев пишет о музыкальной эстетике пифагорейцев, что она «была вызвана к жизни неотвратимым социально-историческим развитием. Мифология перестала быть чем-то неприступным и несоизмеримым человеческой личности, и тем самым подготовлялось новое, уже натурфилософское мировоззрение. Вместо богов и демонов создаются абстрактно-всеобщие категории, среди которых первенствующую роль начинает играть числовая структура. Пифагорейская эстетика числовых структур потому и держалась так упорно в течение всей античности, что она была формой овладения природой и жизнью уже без помощи антропоморфной мифологии, но посредством мыслительного построения, правда, пока еще близкого самой мифологии»[37].

Числовая концепция гармонии и музыки, будучи генетически закономерным этапом становления музыкально-теоретической науки, превращается в один из структурных уровней музыкально-теоретического мышления вообще, подобно тому, как стадии филогенеза воспроизводятся онтогенетически[38]. Этим объясняется образование и многовековое поддержание музыкально-математической ветви теоретического музыкознания, устойчиво сохраняющейся со времен пифагорейцев по сей день.

---

[36] Некоторые даже полагали, что гармония внутренне присуща музыкальным инструментам (кифаре, авлу), что в их строе, поверенном магией чисел, она «покоится от века». Напротив, Аристоксен, критикуя подобные убеждения, доказывал, что только ум и слух музыканта делают инструменты носителями гармонии и лада.

[37] *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. 1. Ранняя классика. С. 272–273.

[38] Филогенез – процесс исторического развития мира живых организмов в целом и в их разновидностях – внутри видов, родов, семейств, классов. Онтогенез – индивидуальное развитие организма, совокупность его преобразований на протяжении всей жизни.

8. Древнегреческая гармоника как историческая форма учения о гармонии

Древнегреческая гармоника – типовой краткий учебник, где речь идет о ладовых (звуковысотных) основах музыки: прежде всего, о музыкальных звуках (высотах), интервалах, звукорядах различного рода, о ладах, настройках, транспозиционных гаммах и т. п. Сам термин *гармоника* происходит от слова harmonikē (гармоническое, слаженное). Имелось в виду «гармоническое искусство» (téchnē), то есть искусство гармонии (музыкальной), реализуемое у греков в виде слагания песен, или *мелоса*. Поскольку древнегреческая музыка была в принципе одноголосной, то естественно, что учение о гармонии было у ч е н и е м о м о н о д и ч е с к и х л а д а х.

В древнегреческую теорию музыки наряду с гармоникой входили ритмика и метрика (в том ракурсе, который, по современным представлениям, принадлежит скорее теории стихосложения), а также органика, то есть учение о музыкальных инструментах, и – позднее – учение о нотации.

По определению древних, гармоника – это «теоретическая и практическая дисциплина, о природе музыкального построения», а «музыкальное построение – это слаженность звуков и интервалов, организованных в определенном порядке» (Клеонид)[39]. Гармоника понималась также и как чисто практическая «способность к восприятию различий высоких и низких звуков» (Птолемей)[40]. А у Анонима Беллермана говорится, что «среди частей музыки господствующая и первая – гармоника»[41]. Руководства по гармонике писали Аристоксен, Клеонид, Птолемей, Никомах, Гауденций и др.

Греческая гармоника обычно состояла из семи разделов и поэтому называлась *семичастной*[42]. Логика последования разделов была тщательно продумана и отражала движение научно-методической мысли от простого к сложному (как и в современных учебниках по гармонии)[43]. Семь разделов гармоники таковы:

1. Звуки.
2. Интервалы.
3. Звукоряды.
4. Роды.
5. Тоны.
6. Метаболы.
7. Мелопея.

---

[39] *Клеонид*. Гармоническое введение / Пер. А. В. Русаковой // От Гвидо де Кейджа. С. 286.

[40] Цит. по: *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. С. 124.

[41] Цит. по: *Холопов Ю. Н.* Словарь терминов и понятий древнегреческой теории музыки. Рукопись.

[42] Стереотип семичастной гармоники сложился, возможно, не без влияния символики «священного» числа 7.

[43] Конкретный порядок следования отделов, впрочем, мог варьироваться: например, роды в некоторых работах шли после интервалов.

Прежде чем комментировать эти понятия, зададимся вопросом: почему у гармоники именно такой состав и каков принцип расположения отделов? Красота структуры учения – в логическом росте его предмета. Так, первые три отдела выстраиваются как движение от элемента (атома) музыки – звука – к интервалу (представляющему отношение звуков[44]) и далее к более объемным и сложным звуковым системам (звукоряды из трех и более звуков, но прежде всего четырех – то есть тетрахордов). Разделы 4–5 продолжают и углубляют тематику раздела 3, так как *роды* и *тоны* подразумевают конкретные виды звукорядов. Разделы о *метаболах* и *мелопее* относятся к обобщающей части учения о композиции (и в этом смысле соответствуют учению о музыкальной форме в современном смысле слова).

Таким образом, в древнегреческих гармониках охватывались важнейшие вопросы гармонии, и всё теоретическое здание возводится как бы от фундамента к куполу, то есть от звука к конечной практической цели – умению сочинять песни, связывая текст, его поэтический размер с мелосом. И в этом смысле гармоника носит прикладной характер.

Теперь рассмотрим семь отделов гармоники подробнее.

8.1. Звуки

Звук, или *фтонг* (φθόγγος[45]), определяется (у Аристоксена, Клеонида и др.) как «попадание музыкального звучания на одну высоту»[46]. Данное положение служило основанием для различения звуков немузыкальных и музыкальных, которые, согласно греческой теории, составляют принадлежность различных видов звукового потока, или движения голоса. Первый – речевой, или разговорный, второй – мелодический:

- речь представляет нерасчлененный звуковой поток; для нее характерна некая волнообразная непрерывность звуковой линии, поскольку высота звучания меняется постепенно и незаметно;
- мелодия (мелос) представляет расчлененный («интервальный») звуковой поток; для него характерна некая прерывность – западания-остановки на отдельных звуковых точках, поскольку высота звучания меняется скачкообразно.

Только со вторым типом движения голоса связано числовое понимание звука: число выражает определенное напряжение голоса (пребывание на одной высоте – τόνος). Соответственно понятие мелоса[47] у греков предполагает высотно

---

[44] Интервал это уже форма (пусть и микроформа) относительно элемента, то есть одного звука.

[45] Другие значения слова: голос, гласный, тянущийся звук. Отсюда происходит слово *дифтонг* (две гласные).

[46] *Клеонид*. Гармоническое введение. С. 286.

[47] Мелос (μέλος), букв. – «часть», «член» (первоначально тела), в применении к музыке – напев, пение, песня. В общеязыковом значении встречается в текстах Нового Завета (члены церкви Христовой). Образование из членików-интервалов – сущность мелоса как явления.

расчлененное» звуковое движение, что близко современному понятию лада. Мелодический поток размерен числами-интервалами, он оформлен как ладовая структура. Лад есть тот критерий, по которому музыка отделяется от речи.

Звуки речевые, с их скользящими переходами без фиксации высот, определяются как экмелические – находящиеся «вне мелоса»[48]. Звуки музыкальные, с их точно удерживаемой высотой, осуществляют переход от одного к другому через разрыв – скачком на определенный интервал. Этот переход имеет характер переступания на другую высоту (ср. русский термин *ступень*). Отсюда вытекает дальнейшее учение об интервалах как чисто музыкальной проблеме.

8.2. Интервалы

Тот смысл, который передает позднейший (латинский по происхождению) термин *интервал*, у греков обозначался словом *диáстема* (διάστημα). Оно состоит из двух слагаемых: διά – приставка со значением «через», и στημα – «стояние»; нечто твердо установленное, неподвижное, данное. Таким образом, оно указывает на некое рас-стояние, на отношение звука к звуку, что и входит в понятие музыкального интервала. Интервалы были точно измерены и располагались в «гармониках» строго логически, от меньшего к большему. Специальное внимание уделялось микротоновым интервалам. Приведем греческие наименования интервалов, предварив их, для удобства, современными:

- Унисон – *гомофон* (ομόφωνος, «равнозвук»),
- Четвертитон – *диеса* (δίεσις),
- Полутон – *гемитон* (ήμιτόνιον)[49],
- Тон – *тон* (τόνος)[50],
- Малая терция – *тригемитон* (τριημιτόνιον, три полутона), также *полуторатон*,
- Большая терция – *дитон* (δίτονον, «из двух тонов»),
- Кварта – *диатессáрон* (διὰ τεσσάρων: «через четыре [ступени-струны»]),
- Тритон – *тритон* (τρίτονον, «из трех тонов»),
- Квинта – *диапента* (διὰ πέντε: «через пять [ступеней-струн]»),
- Малая секста – *тетратон* (τετράτονον, «из четырех тонов»),
- Большая секста – *тетратон с гемитоном* (τετράτονον καί ήμιτόνος),
- Малая септима – *пентатон* (πεντάτονον, «из пяти тонов»),

---

[48] Впрочем, сама речь тоже имела свое подразделение: на бытовую и поэтическую – мусически выверенную, отшлифованную. Попутно отметим, что в греческом языке (тональном) все гласные имели определенную долготу (например, различались: *о микрон* – «о» краткая, и *ω омега* – «о» долгая, имевшие соотношение по долготе 1 : 2), поэтому греческий язык и сам по себе очень музыкален.

[49] Отсюда современные термины «ангемитоника», «гемитоника». Приставка геми- означает «неполный, несовершенный» (по латыни semi), но не обязательно ровно половину от тона – «полутоны», как известно, были разной величины.

[50] Тоны тоже были разной величины – 9/8, 10/9, 8/7.

- Большая септима – *пентатон с гемитоном* (πεντάτονον καί ἡμιτόνος),
- Октава – *диапасóн* (διὰ πασῶν, «через все [ступени-струны]»).

Самостоятельными считаются только интервалы в пределах октавы. Свыше октавы интервалы повторяются и трактуются как составные (обычно вплоть до двойной октавы, замыкающего интервала, рамы большего полного звукоряда, см. ниже). Некоторые греческие названия интервалов изменили свои значения в ходе истории (например, диапасон преобразовался в диапазон, гомофон – в гомофонию, диеса – в диез, пентатон – в пентатонику), некоторые остались нетронутыми (тон, тритон), некоторые адаптировались применительно к русскому языку (полутон взамен гемитона), некоторые осели в русском языке в латинской версии (унисон, терция, кварта, квинта, секста, септима, октава). Но принципиально важно, что для современной классификации интервалов остались действенными оба критерия, выработанные древними греками: 1) число составляющих интервал тонов (например, тритон) или его частей (например, четвертитон, пятинатон) и 2) число охватываемых интервалом ступеней (так, диапента простирается «через пять» ступеней, диапасон – «через все» ступени, и т. д.)[51].

Хотя греческая теория располагала почти полным перечнем интервалов в рамках октавы (нет только большой сексты и большой септимы), актуальными (для лада) считались интервалы в пределах кварты (квинты), то есть находящиеся внутри кварто-квинтовой рамки. Сама же октава мыслилась состоящей из кварты и квинты (по-разному заполненных), чем определялись виды и самой октавы. Хотя у древних была теоретическая категория октавы, но не было октавной координации как принципа ладового мышления. Древнегреческая теория ориентировалась на малообъемные звукоряды – *олиготонику* (букв. – «немногие тоны»).

Отдельную проблему для античных мыслителей составляли числовые отношения интервалов, в том числе при различении консонансов и диссонансов. Интервалы, числовые отношения которых не выходят за пределы первых четырех чисел, являют собой *симфонии* (συμφωνία: согласие, созвучие), то есть консонансы (2 : 1 – октава, 3 : 2 – квинта, 4 : 3 – кварта). Мир консонансов держится, таким образом, на священной четверице («тетрактиде») пифагорейцев. Все остальные числовые отношения образуют *диафонии* (διαφωνία: разногласие, раз-

[51] Эти характеристики взаимодополняющие, но некоторые названия интервалов связаны с первой из них, а некоторые – со второй. Применительно к Новейшей музыке уже принято называть и обозначать интервалы цифрами и передавать качество интервала числом его полутонов (эндекада и т. п.), в чем сказывается греческая традиция в одном ее аспекте. Другой аспект, ступенный, также не теряет своего значения – в тональной музыке и связанной с ней теорией.

гласие, раз-звучие), то есть диссонансы[52]. Их мир огромен и разнообразен; к диссонансам относились, помимо прочих, терции и сексты[53].

«Первым консонансом» (то есть главным) считалась кварта. Причина состоит, вероятно, в том, что она была своего рода каркасом мелодических структур и потому являла собой первый из опорных интервалов. Тетрахорд (то есть поступенно заполненная кварта) составлял основу всей древнегреческой музыки, а сцепление двух кварт соответствовало, по преданию, настройке легендарной лиры Орфея ($e^1 - h^1 - a - e$).

Интервалы понимались главным образом мелодически, поскольку музыка древних греков была, как уже говорилось, в основе монодической. Как созвучия интервалы, конечно, должны были восприниматься слухом, но, очевидно, многоголосия как системы музыкального мышления у греков всё же не было (во всяком случае, нет теоретических свидетельств об этом). Интервалы (прежде всего квинта и кварта) регулировали различные звукоряды, их строение. Восприятие мелодических интервалов было исключительно дифференцированным, тонким и обостренным. По всей видимости, оно отражало богатейшую практику средиземноморского мелоса.

8.3. Звукоряды (составы, системы)

Система (σύστημα) буквально означает «со-став»[54], то есть соединенное воедино множество (звуков). Система (в отличие от диастемы) объединяет более чем два звука – от трех и далее[55]; по Клеониду, – это нечто «сложенное из более чем одного интервала»[56]. Соответственно раздел о системах представляет *учение о звукорядах*.

---

[52] Принятые в современной теории термины *консонанс* и *диссонанс* представляют латинские эквиваленты своих греческих аналогов; оригинальные же греческие термины в ходе истории утратили свое первоначальное значение.

[53] Статус консонансов (несовершенных) они получили только на исходе Средневековья.

[54] Как уже говорилось, στημα означает «нечто твердо установленное, стоящее, данное», а приставка σύσ обозначает совместность (похожий пример: симпозиум). Таким образом, σύστημα – «нечто совместно установленное (стоящее)».

[55] Подчеркнем еще раз, что по-гречески это слова одного корня (в отличие от утвердившихся в русском языке терминов звукоряд и интервал), но *си*стема означает нечто *со*ставленное, а *диа*стема – *рас*ставленное. Знание буквальных значений греческих терминов важно, поскольку в их этимологии подчас таится ключ к истолкованию даже не одного понятия, но целой понятийной системы, ее логики.

[56] *Клеонид*. Гармоническое введение. С. 286.

Звукоряды различались по протяженности – в объеме тетрахорда[57], пентахорда, октохорда (октавы), двух октав, и в зависимости от этого рассматривались в особых разделах гармоники. Так, звукоряды в пределах тетрахорда обсуждались обычно в 4-м разделе – о *родах*, двухоктавные (так называемые *тоны*) – в 5-м разделе. В 3-м же разделе, посвященном собственно системам, обосновывалось общелогическое понимание звуковых систем как упо***ряд***оченных по определенному принципу звуковых множеств – звуко***ряд***ов. Здесь же шла речь о так называемом *полном звукоряде*[58] – *си́стема те́лейон* (σύστημα τέλειον, букв. – «полный состав») в натуральной позиции (в аспекте транспозиций он же фигурировал в разделе о тонах). Этот звукоряд был действительно «со-ставом» – составленный из нескольких дорийских тетрахордов по строгой системе, он совокупно заключал в себе все виды октавы[59].

Различались полные звукоряды: *больший* – в объеме двух октав, и *меньший* – в объеме ундецимы. Ниже дана схема *полного большего звукоряда* в составе всех его ступеней, заключенных в тетрахорды, как в квартовые рамки. Их оригинальные названия хорошо продуманы и по-своему логичны[60]. Как принято считать, они связаны со строем кифары, с положением рук и пальцев исполнителя на ее струнах: *нета* – «крайняя» [струна], *паранета* – «рядом с крайней», *трита* – «третья» (от неты); *меса* – «средняя» (центр звукорядной системы), *парамеса* – «рядом с месой» (со средней), *лихана* (лиханóс) – «указательный палец» (захватывающий определенную струну); *гипата* – «главная, основная», *парипата* – «рядом с гипатой», *прослambанóмен* – «добавочная» (дополнительная [струна], то есть дополняющая звукоряд до октавы).

---

[57] Формально трихорд – это тоже «система» в данном смысле, но учения о трихордах как таковых у греков не было. Причина, возможно, в том, что терция (охватывающая трихорд) считалась диссонансом; первым же консонантным интервалом была кварта, в рамках которой и рассматривались способы сочетания различных интервалов (хотя исторически тетрахорд возникает из трихорда).

[58] В русскоязычной литературе в качестве эквивалента применяется термин *совершенная система* (см. одноименные статьи в Музыкальной энциклопедии и Музыкальном энциклопедическом словаре). Однако он содержит оценочный момент, которого нет в оригинале; поэтому правильнее обозначать совокупный теоретический звукоряд древних греков как *полный* (τέλειον – от «цель», «конец», «предел»).

[59] Подробнее о видах октавы (или «гармониях» – у греков, или ладов – в нашем смысле) см. в статье: *Холопов Ю. Н.* Древнегреческие лады // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 182. Особое внимание следует обратить на различие между носящими те же названия средневековыми (или диатоническими) ладами и древнегреческими видами октав.

[60] Самый низкий по реальному звучанию участок – «тетрахорд главных» – именовался так, возможно, потому, что низкие звуки считались у древних греков этически самыми благородными – «высшими», высокие же наоборот – этически низшими («визгливые», «презренные»); отсюда, видимо, трактовка низких звуков как «главных», «основных».

Больший полный звукоряд

a^1 – нета (nete)
g^1 – паранета (paranete) } тетрахорд высших
f^1 – трита (trite)
e^1 – нета (nete)
d^1 – паранета (paranete) } тетрахорд отделенных [от месы]
c^1 – трита (trite)
h – парамеса (paramese)
a – меса (mese)
g – лихана (lichanos) } тетрахорд средних
f – парипата (parhypate)
e – гипата (hypate)
d – лихана (lichanos) } тетрахорд низших
c – парипата (parhypate)
H – гипата (hypate)
A – просламбанóмен (proslambanómenos)

Основные особенности строения полного звукоряда:

- Система, заключенная в рамку двойной октавы, имеет относительно-высотный характер. Для нашего удобства она условно закреплена за абсолютными высотами от A до a^1, но в принципе может быть представлена на любом уровне, близком к диапазону мужского голоса, например: F – f^1, или E – e^1, или другом.
- Структуризация по главному у греков дорийскому тетрахорду (сверху вниз: тон, тон, полутон).
- В центральной по положению октаве e^1 – e, представляющей ядро системы[61], названия звуков на расстоянии октавы не повторяются (нета – гипата).
- Внутри тетрахордов повторяются модальные функции (нета, паранета, трита – в двух верхних тетрахордах; лихана, парипата, гипата – в двух нижних).
- Краевые тоны тетрахордов функционально подобны (о чем говорит и повторение названий ступеней – нета и гипата).
- Тетрахорды 1–2 и 3–4 соединены общим звуком e, тогда как между тетрахордами 2–3 «наложения» нет – они разделены целым тоном.

Полный меньший звукоряд (в объеме ундецимы от A до d^1) состоял из трех тетрахордов, при этом сверху он содержал (по нашей терминологии) *си бемоль* (трита), а снизу – *си* (гипата).

[61] Возможно, что эта октава (с входящими в нее тетрахордами) связана с настройкой лиры Орфея, и тогда не исключено, что краевые тетрахорды были прибавлены позднее.

Полный меньший звукоряд

d^1 – нета	тетрахорд соединенных [с месой][62]
c^1 – паранета	
b – трита	
a – меса	тетрахорд средних
g – лихана	
f – парипата	
e – гипата	тетрахорд низших
d – лихана	
c – парипата	
H – гипата	

A – прослабано́мен

В совокупности больший и меньший полные звукоряды дают миксодиатоническую систему (из-за двух вариантов звука *си*[63]); в подобной смешанной («суммарной») диатонике оказывается не 7, а 8 ступеней[64].

8.4. Роды

Род (γένος, букв. – «рождение», «происхождение») – классификационная категория при делении различных явлений, в том числе и музыкальных. В применении к гармонике учение о родах представляет собой продолжение учения о звуковых системах в особом аспекте: а именно в объеме тетрахорда.

Тетрахорд (τετράχορδον, букв. – «четырехструнник») – это первый и классический, согласно древнегреческой теории, образец звуковой системы, пронизанный тонкими ладоинтонационными связями. Тетрахорд понимался как первич-

---

[62] Этот тетрахорд можно назвать «вдвижным» (в контексте большего звукоряда).

[63] Два варианта этой ступени были разведены по разным тетрахордам: парамеса в тетрахорде отделенных (*си*) и трита в тетрахорде соединенных (*си-бемоль*). Поэтому, как говорилось выше, тетрахорд с *си-бемолем* является как бы вставным и создает прецедент двух вариантов одного и того же звука.

[64] Эта особенность перешла в средневековую систему с ее различением *h durum* (h quadratum) и *b molle* (b rotundum), которые позже превратились, через посредство французского языка, в современные «бекар» и «бемоль» (букв. – «b твердое» и «b мягкое»); то же «перечение» составляет специфику древнерусского обиходного звукоряда. Примечательно, что с ним почти точно совпадает по составу меньший звукоряд греков – за исключением самого нижнего звука (*G*, или *Г* в гвидоновой руке*)*: его нет в «меньшем», но он есть в обиходном. Это объясняется «средневековой добавкой» в древнерусский звукоряд, который явно ведет свое происхождение от греческого (как и гвидонова рука). На каком-то этапе (видимо, не без участия Гвидо Аретинского) и в западную звуковую систему, и в древнерусскую был добавлен еще один звук – тоном ниже греческого прослабаномена. Сходство между греческой и древнерусской системами ощущается и в их организации: сложение звукоряда из тетрахордов и повторение согласий в обиходном звукоряде через кварту в принципе подобны, и при этом древнерусские согласия как бы воспроизводят греческую ячейку: нета, паранета, трита. Меньший полный звукоряд древних греков, очевидно, был унаследован средневековой Грецией – Византией, откуда его идея переместилась и на древнерусскую почву. Но, скорее всего, и греческий и древнерусский звукоряды отражают некую общую древнюю традицию мелоса.

ная модель звукоряда вообще: *полный звукоряд* и *октохорды*, за которыми закрепилось наименование *виды октавы*[65], складывались в результате сцепления тетрахордов различными способами. Теоретические трактаты (как основной источник наших представлений о древнегреческой музыке[66]) демонстрируют особую роль кварты и, соответственно, тетрахорда в качестве основы ладовой системы – не октавной, в противоположность ладам тональной музыки. К тетрахорду сводился, в основном, и диапазон. В этом отразился, очевидно, общий для индоевропейцев начальный этап ладового сознания: не случайно множество фольклорных образцов музыки различных народов ограничиваются тетрахордом или пентахордом. Считается, что олиготоники составляют принципиальное свойство древнего музыкального мышления.

Итак, что есть род?

Первоначально имелись в виду различные виды, или роды, определенных напевов, и только впоследствии они были осознаны как некие теоретические «звуковые таблички», звукорядные абстракции мелодий. В этом последнем, расширенном смысле роды – это определенные исторически сложившиеся типы сочетания интервалов в ладозвукорядной системе, то есть *роды интервальных систем*, тогда как род в собственном, узком смысле – это определенные состав и комбинация интервалов в тетрахорде. По Клеониду, «род – это определенное расположение четырех звуков»[67]. Роды интервальных систем составляют строительную (интервальную) базу для собственно ладов как явлений более многомерных и разнообразных.

В древнегреческой теории выделялись три рода: диа́тон, хрома, энá́рмон (энармони́я)[68].

Диа́тон состоит из двух целых тонов подряд и полутона. Слово «диатон» (διάτονον [μέλος]) происходит от прилагательного διάτονος, означающего (гипотетически): или (1) растянутый, или (2) [идущий] через целые тоны[69].

---

[65] Так как все интервалы в древнегреческой теории понимались, прежде всего, как мелодические, то под словами «кварта» и «октава» подразумевались поступенные звукоряды, ограниченные звуками названных интервалов. В этом значении они синонимичны понятиям «тетрахорд» и «октохорд».

[66] Расшифрованных образцов древнегреческих мелодий сохранилось совсем немного – около полутора десятка; они опубликованы (в оригинальной нотации и в транскрипции) в работе: *Pöhlman E.* Denkmäler altgriechischer Musik // Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Bd. 31. Nürnberg, 1970.

[67] *Клеонид*. Гармоническое введение. С. 286.

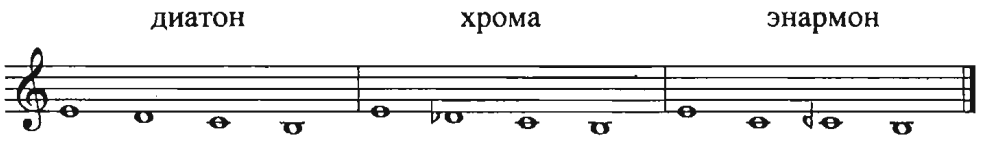
[68] В современной теории все термины с указанными греческими корнями (*диатоника*, *хроматика*, *энгармонизм*, а также их производные) несколько отклоняются от их первоначального значения в греческой теории.

[69] «Род, изобилующий тонами, так как в нем голос растягивается сильнее» (Аристид Квинтилиан; цит. по: *Холопов Ю. Н.* Словарь терминов и понятий древнегреческой теории музыки).

Хрома состоит из двух полутонов подряд и интервала в полтора тона. *Хрома* (χρῶμα, букв. – «окраска», «краска», «цвет») поясняется как род расцвеченный или цветистый (украшенный, раскрашенный полутонами[70]).

Энáрмон слагается из двух четвертитонов подряд и интервала в два тона[71]. Энармон имеет общий корень с *гармонией.* Его составная часть «эн» обозначает движение вовнутрь («в-гармонированный»). Иногда энармонúя называлась просто гармонией, и, стало быть, энармонический род может быть назван «гармоническим». Этимология термина отражает предположительно или высокую эстетическую оценку самого явления (мелос созвучный, стройный, «гармоничный»), или характер получения структуры путем своеобразной вставки между звуками полутона еще одного, четвертого (например, «вгармонирование» дополнительного звука между *c* и *h* в исходном трихорде *e–c–h*).

Пример 1. Интервальные роды



Хотя каждый род может быть реализован вариантно, особые (этнические) названия были даны только разновидностям диатона: различались тетрахорды *дорийский* (*e*^{1}*–d*^{1}*–c*^{1}*–h*), *фригийский* (*d*^{1}*–c*^{1}*–h– a*) и *лидийский* (*c*^{1}*–h–a–g*)[72].

Наиболее экзотическим кажется с позиций последующей ладовой эволюции энармон, который считался особо изнеженным родом. В греческой теории отразился древнейший этап высокоразвитого монодического сознания; родственный музыкальной ладовости стран Ближнего Востока, он как бы «законсервировался» в традиционных культурах (например, в индийской, арабской) с их высоким искусством одноголосного мелоса. В учении о родах запечатлено богатство мелодического интонирования, утраченное на стадии позднейшего западного многоголосия (вопреки общему восходящему развитию музыкального мышления); но оно и сейчас, вместе с теми же родами, свойственно музыке Восточного Средиземноморья и прилегающих стран.

---

[70] Так, в красочном ключе, очевидно, воспринималось преобладание полутонов. Но если для греческой хромы характерно сочетание полутонов с увеличенной секундой (гемиолика, по современной терминологии), то позже однокоренными словами (хроматика, хроматизм) стали обозначать явления, похожие на греческую хрому лишь обилием полутонов (например, musica ficta в эпоху Средневековья).

[71] «Род, изобилующий наименьшими интервалами» (Аристид Квинтилиан; цит. по: *Холопов Ю. Н.* Словарь терминов и понятий древнегреческой теории музыки).

[72] Ю. Н. Холопов остроумно иллюстрировал эти три вида диатонического тетрахорда цитатой из «Кармен» Бизе (конец оркестрового вступления к хору мальчиков, три такта до ц. 37), высказывая предположение, что Бизе мог неумышленно опереться на свои познания в области древнегреческой музыки. «Почти как цитата» из греческой музыки (или, вернее, ее теории) приводилось и начало «Орфея» Стравинского – с его строго дорийской гаммой из двух разъединенных дорийских тетрахордов в нисходящем, как у греков, мелодическом движении.

Названные три рода и принадлежащие им песни обладали определенным характером – *этосом*. Диатон признавался наиболее естественным, легким для интонирования и потому – демократичным; он расценивался как укрепляющий и здоровый, но вместе с тем – строгий и суровый. Хрома и энармон считались более изысканными, изнеженно-чувственными и потому – расслабляющими. Хрому называли «сладчайшей» и «плачевнейшей». Примечательно, что на заре Средневековья хромы и энармоны были запрещены в христианских песнопениях за их «распущенность» и «развратность». Напротив, суровый диатон стал еще более почитаемым, а значит – и распространенным в христианской Европе[73].

Античные хрому и энармон пытались возродить в пору ренессансного увлечения греческими древностями (Н. Вичентино, например). «Второе пришествие» энармона произошло в западноевропейской музыке XX века в виде столь распространенной ныне микрохроматики[74].

С учетом почти трехтысячелетнего развития музыки в мировом масштабе теперь следует говорить о *семи главных родах*, но их ядро составили три рода, зафиксированные еще древнегреческой теорией[75].

В рамках тетрахорда у древних греков осознавалась своеобразная функциональность составляющих его тонов – модальные функции звуков. Краевые тоны тетрахорда были неизменными во всех родах и потому назывались *гестóты*. (букв. – «твердо [неподвижно] стоящие» или «неизменные»). Средние звуки могли варьироваться (перестраиваться) и потому назывались *кинýмены* (подвижные). Краевые тоны давали консонанс кварты, тогда как внутреннее наполнение тетрахорда находилось в сфере диафонии, то есть диссонанса. Неизменные гестоты можно трактовать как краевые устои – опоры, а изменяемые кинумены – как неустои – средние подвижные ступени. Кроме того, в греческой теории было понятие *гегемóна* – господствующего тона; им считался верхний звук тетрахорда, от которого мелодическое движение обычно направлялось вниз.

В примере 2 приведен образец древнегреческого мелоса в диатоне – знаменитая «Застольная Сейкила». Ее верхний звук e^2 – гегемон. Мелодия, хотя и широкообъемная, составленная из двух тетрахордов (или из пентахорда и тетрахорда), следует звукоряду фригийского транспонированного лада. Ее характер отвечает этосу фригийского лада – возбужденного, страстного, «оргиастического».

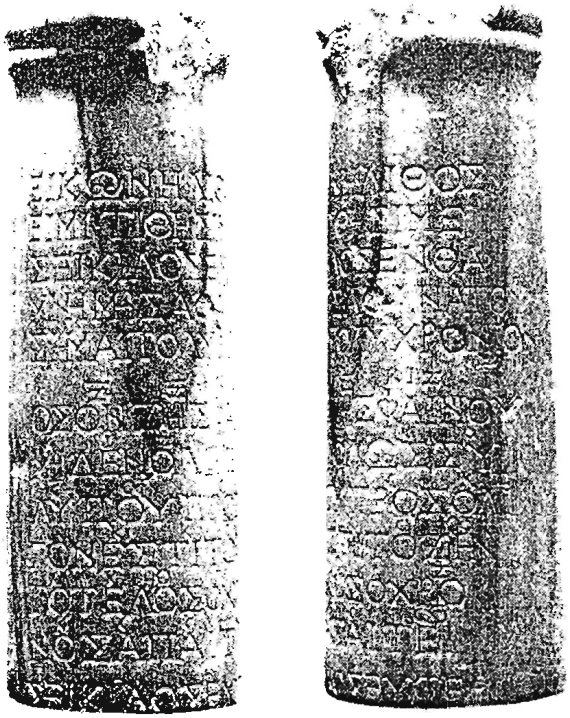
---

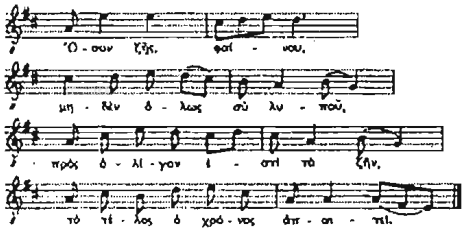
[73] Тому были, возможно, и естественные фольклорные предпосылки: для северных народов более характерен диатон, тогда как хрома и энармон – это ладовые «цветы» Востока и Юга. Очевидно, климат, уклад и ладовость – явления взаимообусловленные.

[74] В отличие от эпохи Ренессанса с его «возрождением античности», в XX веке микрохроматика распространилась естественным путем: с одной стороны, в результате исчерпания ресурсов гемитоники в западной музыке, а с другой – вследствие влияния музыки восточных традиционных культур.

[75] Изложение теории семи родов интервальных систем, разработанной Ю. Н. Холоповым «в диалоге» с ее греческим прообразом, см. в кн.: *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. С. 115 и далее.

Пример 2. «Застольная Сейкила»: оригинал и транскрипция



Εἰκών ἡ λίθος εἰμί· τίθησί με Σείκιλος ἔνθα
μνήμης ἀθανάτου σῆμα πολυχρόνιον.

8.5. Тоны

В качестве категории древнегреческой ладовой теории *тоны* (τόνοι) представляют собой транспозиционные гаммы[76], то есть транспозиции полного (двухоктавного) звукоряда по определенной схеме. Таким образом, раздел о *тонах* продолжает учение о системах (звукорядах). Учение о тонах ныне трактует-

[76] Иногда переводят как «строи» (см.: *Пётр В.* О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев, 1901) или, что неприемлемо, «тональности» (Е. Герцман).

ся как перестройка струн лиры (или кифары) для получения другого лада-строя: например, путем перестройки отдельных струн взамен дорийской гаммы получалась гамма фригийская.

Были известны разные системы транспозиций исходного звукоряда. Одна из них, приписываемая Аристоксену, включала тринадцать гамм по полутонам в объеме двух октав; другая система – пятнадцать гамм (с добавлением еще двух сверху тоже по полутонам). Птолемей и Боэций сообщают о восьми транспозиционных гаммах. Транспозиционные гаммы имели названия, производные от этнических названий видов октавы; позже они стали применяться к семиступенным диатоническим ладам (дорийский, гиподорийский и т. д.), что привело к серьезной терминологической путанице в общей теории ладов, не вполне изжитой и поныне.

8.6. Метаболы

Метабола (μεταβολή, букв. – «переход», «смена», «превращение»[77]) – это широкое понятие, указывающее на перемены разного рода, не ограниченное только звуковысотностью. Например, когда в музыкальном сочинении меняется метр (скажем, ямб на хорей), происходит метабола *по метру*, или стихотворной стопе. Но чаще всё же случались метаболы в звуковысотной сфере: например, смена диатона на хрому называлась метаболой *по роду*, могла быть также метабола *по тону* и т. д. Речь вели даже о метаболе *по этосу*, если характер музыки резко менялся (когда, по оценке древних, «мелос становится из скромного роскошным, либо из спокойного и задумчивого – возбужденным»). Однако можно предположить, что метабола по этосу всё же была скорее следствием метаболы по ладу или метру (что отразила известная легенда о Пифагоре, усмирившем разбушевавшегося юношу сменой лада и метра в напеве). Впрочем, некоторые определения метаболы, как например, «перемещение чего-либо одного на другое место»[78], кажется, намекают, прежде всего, на транспозицию исходной ладовой структуры[79].

---

[77] Слово μεταβολή состоит из приставки μετα-, означающей «изменение», «перемещение», и корня βολή – «метание», «бросок», «удар». Помимо музыкального значения, метабола могла подразумевать, например, государственный переворот или переход из бытия в небытие.

[78] *Клеонид*. Гармоническое введение. С. 286.

[79] Понятие метаболы как резкого и целенаправленного изменения и преобразования исходной структуры или материала можно применить к некоторым приемам получения производных звуковысотных структур в Новой и Новейшей музыке. Например, Барток в Четвертом струнном квартете от хроматической последовательности *b–h–c–cis* произвел целотоновую – *b–c–d–e* (растягивая каждый ход на полутон). Это вполне можно считать метаболой по роду. Мессиан взял русскую народную песню («Собирайтесь, братцы-ребятушки...») и сделал метаболу в свой особый лад (перенес материал в другую интонационную среду). Можно сослаться также на «Мантру» Штокхаузена, в которой звуковысотный ряд начальной формулы последовательно преобразуется по принципу метаболы, а именно: все интервалы серии равномерно увеличиваются сначала на единицу (полутон), потом на две единицы (тон) и т. д.

8.7. Мелопея

Мелопе́я [мелопэя] (μελοποιΐα – мелопойя, букв. – «построение мелоса»[80]) представляет обобщающий раздел гармоники, где излагается наука о создании целостной мелодии. Согласно Платону, мелопея – это сочинение музыки («когда гармонию и ритм нужно передать людям»)[81], по Клеониду, мелопея – «использование предлагаемых гармоникой средств для осуществления любого замысла»[82]. Мелопойо́с (μελοποιός, букв. – «поющий», «сочиняющий песни») – так называли сочинителя лирических песен. В средневековой Греции (Византии) роспевщиков и сочинителей духовных песнопений называли мелодами, мелургами (создатель мелоса, мелодий)[83]. Вследствие преобладания вокальной музыки искусное прилаживание мелодии к словам и наоборот – слов к мелодии – составляло основу мелопеи (впрочем, песни могли сочиняться также сразу в единстве мелоса и стиха). Своеобразную параллель мелопее составляла *ритмопея* – искусство построения музыкально-поэтических ритмов. Она изучалась в соответствующих разделах теории – в рамках ритмики и метрики[84].

Нельзя не отметить еще одну важную проблему, занимавшую практически всех без исключения греческих мыслителей о музыке – это проблема этоса[85]. Понятие этоса подразумевало выразительный характер различных элементов музыки (ладов, ритмов, инструментов), но не только. В связи с этоcом обсуждались возможности и границы воздействия музыки на душу человека – на его психоэмоциональное, физиологическое состояние, а также на нравственность и

---

[80] От μέλος – напев, песня, и ποιέω – делаю, строю.

[81] *Платон.* Сочинения в трех томах. Т. 2. М., 1970. С. 114.

[82] *Клеонид.* Гармоническое введение. С. 286.

[83] Впоследствии, когда музыка стала многоголосной, в западноевропейской теории (главным образом в Германии в эпоху позднего Возрождения) мелопеей называли, по греческой традиции, раздел теории композиции, посвященный мелодике (учение о мелодии), сходно с понятием Melopoetica, Musica poetica – например, в трактате С. Кальвизия «Mĕlŏpoiia, sive melodiae condendae ratio…» (Erfurt, 1592). Сохранялось обозначение «мелопоэт» (от вышеупомянутого мелопойос) в значении композитора.

[84] Ритм был изначально заложен в древнегреческом стихе (где различались долгие и краткие слоги, группировка которых давала различные метры); чтобы получить мелодию, было достаточно «приладить» к стиху лад. См. к проблеме: *Холопов Ю. Н.* Об античной ритмике // Музыка устной традиции: Материалы международных научных конференций памяти А. В. Рудневой: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 27. М., 1999. Более подробно об античной ритмике и метрике (в латинской традиции через Августина) см. в работе: *Двоскина Е. М.* Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина «De musica libri sex». Дис. … канд. искусствоведения. М.: МГК, 1990.

[85] Этос – обычай, нрав, характер. Весьма подробное изложение теории этоса содержится, в частности, во 2-й книге трактата Аристида Квинтилиана «О мусическом искусстве».

поступки[86]. Данная проблема тесно увязывалась в античности с медициной, религией, психологией, этикой, политикой и практической философией. Греки были уверены в огромном, почти магическом действии музыки не только на человека, но и на животных, духов, богов, даже на неодушевленные субстанции (например, камни и скалы в известном мифе об Амфионе; показателен также миф об Орфее), и в этом они следовали общей традиции древних цивилизаций.

Вместе с тем именно в Древней Греции была сильна и оппонирующая – скептическая – тенденция, о которой часто забывают[87]. Некоторые ученые уже тогда высказывали сомнения в чудодейственных и почти сверхъестественных возможностях музыки, сомнения в том, что одна музыка может воспитать труса, а другая храбреца и т. п. Данная дискуссия не утратила актуальности и по сей день; она постоянно возрождается в разных исторических формах и связана с комплексом проблем функционирования в социуме искусства вообще и музыки в частности. И древние греки в этом вопросе (как и во многих других) дали великолепный пример различных методологических подходов и решений, как бы «программирующих» последующее развитие музыкальной эстетики и теории.

Значение греческого этапа в мировой истории музыкальной теории трудно переоценить; он продолжает удивлять и восхищать загадочной накаленностью научных дискуссий, высочайшей энергетикой логического дискурса, безграничным доверием к мистической тайне творческого вдохновения и олимпийской уверенностью в бесконечных возможностях познающего природу и мир ratio.

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Аноним [Клеонид, также Псевдо-Евклид]. Введение в гармонику / Пер. с объяснительными примечаниями Г. Иванова // Филологическое обозрение, VII, 1894. Кн. 1–2; *Клеонид*. Гармоническое введение / Пер. А. Русаковой // От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения / Ред.-сост. Н. И. Тарасевич. М., 2006. С. 286–314.

Античная музыкальная эстетика / Вступ. очерк и собрание текстов А. Лосева / Под общ. ред. В. П. Шестакова. М., 1960.

Античные мыслители об искусстве. М., 1937.

Аристид Квинтилиан. О мусическом искусстве / Пер. с древнегреч., коммент., исследование А. В. Русаковой // *Русакова А. В.* Трактат Аристида Квинтилиана «О мусическом искусстве». Дипл. работа. М.: МГК, 2000.

Аристоксен. Элементы гармоники / Пер. и публ. В. Г. Цыпина. М., 1997.

---

[86] Например, в упомянутом выше трактате Квинтилиана в качестве одной из ведущих обосновывается мысль о том, что музыка является мощным психотерапевтическим средством, своего рода антидепрессантом (говоря современным психологическим языком).

[87] Ее представители – Филодем, Секст Эмпирик и др. Подробнее см.: *Герцман Е. В.* Тайны истории древней музыки. СПб., 2004. С. 257 и далее.

Аристоксен. Элементы гармоники / Пер. с древнегреч., исследование и коммент. Ю. Н. Холопова. Рукопись (1979). Фрагмент опубл.: От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения / Ред.-сост. Н. И. Тарасевич. М., 2006. С. 315–338.

Плутарх. О музыке / Пер. с греч. Н. Томасова; с поясн., примеч. и вступ. ст. Е. Брауде; с прил. биогр. Плутарха А. Малеина. Пг., 1922.

Jan C. Musici scriptores graeci. Leipzig, 1895–1899.

- **Исследования**

Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. Л., 1986.

Герцман Е. В. Византийское музыкознание. Л., 1988.

Герцман Е. В. Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке. СПб., 2003.

Герцман Е. В. Тайны истории древней музыки. СПб., 2004.

Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. I. Ч. 1. М.; Л., 1941.

Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты Древнего мира // Музыкальная культура Древнего мира / Под ред. Р. Грубера. Л., 1937.

Ливанова Т. Н. Античное музыкознание // История европейского искусствознания. Т. 1. М., 1963.

Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. II. М., 1994.

Маковельский А. Досократики. Ч. 1–3. Казань, 1914–1919.

Пётр В. О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев, 1901.

Риман Г. Катехизис истории музыки. Ч. 1. М., 1896.

Русакова А. О чем молчит античная гармоника? // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003.

Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.

Холопов Ю. Н. Роды интервальные // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 466.

Холопов Ю. Н. Звуковая система // Там же. С. 200.

Холопов Ю. Н. Древнегреческие лады // Там же. С. 182.

[*Холопов Ю. Н.*] Мелопея // Там же. С. 336.

Холопов Ю. Н. Энармоника // Там же. С. 653.

Холопов Ю. Н. Об античной ритмике // Музыка устной традиции: Материалы международных научных конференций памяти А. В. Рудневой: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 27. М., 1999.

Цыпин В. Г. Аристоксен. Начало науки о музыке. М., 1998.

Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973.

Mathisen Th. J. A Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music. New Jersey, 1974.

Тема II
Музыкальная теория Средневековья

1. Общая характеристика

▪ Нашествие «варваров»: время «Великого переселения народов»

Прежде всего, необходимо вкратце обозначить некоторые общеисторические вопросы и, в частности, вопрос о периодизации эпохи Средневековья. Надо отметить условность хронологических и географических границ данного периода, чуть ли не самого огромного во всемирной истории, охватывающего практически около восьми веков: V–XIII века (или, по другой системе, еще раньше, от пришествия Христа, то есть от I века). Следует оговорить некоторые расхождения в общеисторической периодизации и периодизации истории культуры, искусства и музыки, в частности. Хотя XIV–XVI века в истории западноевропейской культуры и искусства определяются как эпоха Возрождения и, стало быть, верхней границей Средневековья считается XIII век, в отношении музыки чаще говорится о XV веке как о начале эпохи Возрождения. В истории музыки Франции и Италии выделяется в качестве особого периода Ars nova (XIV в.), который иногда трактуется как переходный от Средневековья к Возрождению[1]. Это связано с тем, что, по мнению музыкальных историков, творчество Данстейбла и Дюфаи обозначило порог нового музыкального стиля на панконсонантной гармонической основе (так называемый эвфонический контрапункт) – по этому критерию эпоха музыкального Возрождения начинается с XV века[2].

Однако, если говорить о музыкальной теории, то здесь могут быть свои особенности в периодизации, так как теория, во-первых, запаздывает по отношению к практике, а во-вторых, имеет до некоторой степени и свою собственную логику развития, зависимую не только напрямую от отражаемой ею музыкальной практики, но и от политической системы, идеологии в целом, а также от науки, философии и т. д. Но в целом периодизация истории музыкальной науки обычно следует периодизации истории музыки, что вполне естественно[3].

---

[1] Он противопоставляется (на французской почве) предшествующему периоду, названному Ars antiqua, под которым понимается полифония школы Нотр-Дам в Париже (Леонин, Перотин, ранний мотет) и сопутствующая ей теория (прежде всего, Иоанн де Гарландиа, а также Франко Кёльнский и др.).

[2] Характерны названия томов «Истории полифонии»: *Евдокимова Ю.* Многоголосие средневековья. X–XIV века. М., 1983; ее же: Музыка эпохи Возрождения. XV век. М., 1989.

[3] См. ниже периодизацию средневеково-ренессансной музыкальной теории.

В первую очередь следует по возможности четко представлять себе общеисторический характер эпохи. На территории Европы в эпоху Средневековья в различное время было много различных государств. И политическая карта ее была совершенной иной; к тому же эта карта постоянно перекраивалась – данная эпоха известна как «Великое переселение народов». В то же время континент характеризует некая глобальная общность развития[4], что позволяет говорить о нем как о едином «культурно-историческом континенте» под названием «Запад» (Abendland).

Одной из условных дат, по которой отмечают начало Средневековья, является дата падения Западной Римской империи (или Древнего Рима) – тот исторически переломный момент, когда Рим был завоеван «варварами»[5]. Это произошло в конце V века н. э. (точнее – 23 августа 476 г.), когда после ряда сменявших друг друга правителей в результате восстания на римский трон был возведен военачальник Одоакр – варвар из племени скиров, находившийся на службе у Рима. Данное событие положило конец династии римских императоров. Однако это не означало внезапного конца империи как таковой: она продолжала существовать, только перешла «под чужую юрисдикцию» – различных германских племен. При этом империя то распадалась на осколки, то опять стягивалась в единое целое (Империя Каролингов, Империя Оттона I).

Нужно иметь в виду, что современная политическая карта Европы не годится для верного представления о средневековой Европе; более того, она может даже вести в заблуждение. Например, государство Италия образовалось только во 2-й половине XIX века, а до этого на ее территории сосуществовали различные государства-княжества, более или менее независимые, подпадавшие периодически под власть более сильных соседей. Так, во времена Гвидо Аретинского (XI в.) города Помпоза, Ареццо, с которыми связана его жизнь и деятельность, относились к Германии. Это был, по более поздним определениям, так называемый «Первый Рейх», почти тысячелетний (962–1806)[6].

Империя не была моноэтнической; ее населяли различные племена и этносы. Ее земли простирались от верхних границ нынешней Германии (Любек и т. д.) до Рима (бóльшая доля современной Франции, в частности, Бургундия, а также

---

[4] В настоящее время она выразилась в создании Евросоюза.

[5] «Варвары» – обобщенное обозначение ряда германских племен, пришедших с севера: среди них готы, вестготы, остготы, вандалы, франки, бургунды, скиры и др. Римляне называли их варварами – в смысле: говорящими на непонятном языке.

[6] «Второй Рейх» – 1871–1918. «Третий Рейх» хотел установить, как известно, Гитлер. Параллель «Трем Рейхам» составляет другая знаменитая триада – «Трех Римов». «Вторым Римом» была объявлена Византия (Восточная Римская империя) как восточная часть единой некогда могущественной империи древнего мира. Она просуществовала около тысячи лет (IV–XV вв.), но в XV в. (1453) была завоевана турками, и ее столица Константинополь была переименована в Стамбул. Вскоре после этого на православной Руси, которая осознала себя исконной наследницей ушедшей, подобно Атлантиде, Византии, возникла концепция «Третьего Рима» (вместе с максимой: «а четвертому – не бывать!»).

Чехия, Венгрия, некоторые восточнославянские земли[7]). На территории континента постоянно и с переменным успехом шли крупномасштабные и локальные войны между племенами и целыми государствами, что определяло нестабильность всей средневековой политической географии.

В общеисторической науке всё Средневековье принято делить на два больших периода[8]:

V–X века – так называемые Темные века,
X–XIII века – Высокое Средневековье.

Первый период своим названием заранее обеспечивает негативное к себе отношение, но оно (название) отчасти справедливо. Темные эти века, во-первых, в том смысле, что плохо известны историкам (в том числе музыки и музыкальной науки); но темными их можно считать и в другом отношении – как смутное и тяжелое время, «когда с огромными страданиями и потерями зарождалось новое христианское общество»[9].

▪ «Новая эра»: христианство как фактор новой эпохи

Новым фактором, объединившим средневековую Европу в единое целое, была новая общая религия – христианство[10]. Возникновение христианства дало мощный импульс истории, в том числе политической, духовной. Возникнув на рубеже тысячелетий, новая религия стала во многом определять идеологическую жизнь всего континента в течение неопределенно-длительного периода, с известными оговорками – до настоящего времени. Христианство явилось огромным стимулом и для развития музыкальной культуры. Все виды искусства получили новое – возвышенное – содержание, и музыка тоже. Первоначально это даже не была музыкальная культура ни в античном, ни в современном смысле[11]. «Воспойте Господу песнь новую!» – этот призыв псалмопевца[12] в полной мере стал руководством к действию для Отцов церкви, апологетов нового христианского учения. Началось строительство принципиально новой богослужебно-певческой системы, а ядром ее стал евхаристический обряд Мессы, выросший из Тайной вечери. И в момент возникновения и в последующем историческом осмыслении это осознавалось как глобальный поворот в музыкальной истории человечества, связанный с поворотом религиозным, величайшим по своему духовному содержанию – вместе с Евангелием человек поднялся в своем духовно-

---

[7] Бранибор-Бранденбург, Липецк-Лейпциг и т. д. См. об этом подробнее далее в разделе *II.3.4* («Мусике» на историческом повороте).

[8] См., к примеру: *Порьяз А.* Мировая культура: Средневековье. М., 2001.

[9] Там же. С. 11.

[10] В исторической науке утвердилось мнение, что рождение средневековой Европы связано именно с христианизацией римской империи.

[11] Об антиномии музыки и богослужебного пения, в том числе и на Руси (где эта антиномия выражена более резко) см. в работах В. Мартынова.

[12] Пс. 149, 1. Также призывы апостола Павла (Еф. 5, 18–19).

нравственном развитии на более высокую ступень, получив новый пример для подражания в практической жизни.

Христианство поначалу (до утверждения его государственной религией в начале IV века в Римской империи[13]) было религией катакомбной, гонимой и находилось в оппозиции к официальной идеологии. Однако его победное шествие в конце концов сломило сопротивление старого языческого мира[14]. Новое вероучение поставило духовное выше плотского. В результате мир в сознании людей оказался расщепленным на две части – мир истинный и неистинный (иллюзорный); мир вечный, горний и преходящий, дольний; мир Бога, ангелов, всей небесной иерархии и мир земной – временное пристанище человека, темница горя и страданий. Смысл жизни понимался как Богоуподобление, подражание Христу, в практической повседневной жизни приветствовались аскеза (идеалом почиталась жизнь монашеская), благотворительность, отрешение от мирских благ и презрение ко всему телесному. Общая мистическая настроенность эпохи, недоверие к рационализму выразились в характерных максимах типа: Credo quia absurdum («Верю, потому что абсурдно») Тертуллиана и т. п.

В то же время было бы ошибочным считать, что всё Средневековье – это тотальная христианизация народов. Работы западных и отечественных историков[15] показали сосуществование элементов христианских и языческих верований в менталитете, обрядах, обычаях различных социальных слоев (в том числе и клириков). Реализация новой христианской идеологии активно шла через церковное искусство, музыку в частности. В то же время сама эта идеология стала мировоззренческой основой средневекового искусства и науки. С одной стороны, по мысли Отцов церкви, музыка своей чувственной красотой не должна отвлекать прихожан от сути происходящего в храме, от Слова; не будучи самоценной, она призвана подготовить душу для восприятия истин веры. Отсюда аскетический, «трезвенный» характер раннехристианской музыки. «Содержание» церковной музыки специфично – это, прежде всего, музыкальная молитва, гимн-прославление Бога (в различных его ипостасях), воспоминания о событиях жизни Христа, Богородицы (также апостолов, святых), различного рода покаянные и духовные песнопения. Большую часть Богослужения на первых порах образует пение псалмов – псалмодия. Музыка в церкви не автономна и не самодостаточна – это, прежде всего распеваемое Слово. Здесь даже не приходится говорить об их союзе, Слово всегда доминирует (во всяком случае, на раннем этапе).

С другой стороны, музыка трактовалась как чудесное смягчающее средство, своего рода «чаша с медом», помогающая вкушать «горькое лекарство», то есть нравственные императивы и догматы, заключенные в Священном Писании. В целом музыке полагается укреплять и возвышать дух, одновременно смягчая

---

[13] В 313 г. так называемым Миланским эдиктом императора Константина, что было закреплено Фессалоникийским эдиктом в 380 г.

[14] К моменту падения Рима империя была уже большей частью христианизирована.

[15] См., к примеру, труды А. Гуревича, М. Бахтина, в музыкознании – М. Сапонова.

сердце. Отсюда ряд конкретных директив церкви (в том числе запретов и рекомендаций), которые сформировали новую музыку и даже ее ладоинтонационный, ритмический облик. Обозначим кратко основные:

1. Изгнать все прочие интервальные роды (энармон, хрому) кроме диатона как развратные, распутные, изнеженные и расслабляющие, связанные либо с театром, либо с пляской. В результате (не сразу, конечно) получили диатоническую ладовую систему[16].

2. Изгнать из «новой музыки» всё телесное, то есть, прежде всего, моторно-мускульные ритмы. Отсюда внематериальный, парящий характер богослужебного пения (отсутствие метрической активности, периодичности, влекущей к пляске).

3. Изгнать инструменты из Богослужения – в Восточной церкви это определило облик и характер музыки на века (пение, а не «музыка»). Как результат – исчезновение из византийской теории музыки «органики» (учения о музыкальных инструментах). В Западной церкви этот запрет держался недолго, до появления в ней органа[17].

4. Длительный запрет на многоголосие в Восточной церкви (в Византии и на Руси) и, как следствие, резкий контраст с западным церковно-музыкальным стилем[18]. Отсюда разность путей в музыкальном развитии[19].

5. Недопущение женщин к отправлению культа (в раннехристианской греческой церкви они в нем участвовали). Запрет впоследствии частично снят.

---

[16] В некоторых регионах (более восточных) изгнать прочие роды до конца так и не удалось. Например, на Кипре практикуется и поныне пение в хроме и энармоне в православных монастырях (да и в материковой Греции тоже). В ранних невменных рукописях зафиксированы значки, обозначавшие ходы мелодии на четвертитоны. Всё это говорит о том, что процесс полностью не мог быть под контролем церкви.

[17] Согласно некоторым данным, начало использования органа в VIII в. на Западе связано с тем, что византийский император Константин подарил орган (ок. 757) Пипину Короткому (император франков в 751–768 гг.).

[18] Римские папы время от времени протестовали против многоголосия (в основном против его последствий, главное из которых – умаление роли Слова). Известна булла Папы Иоанна XXII, изданная в 1324–1325 гг. и направленная против течения Ars nova: в церковном обиходе запрещались мензуральные новшества и «излишества».

[19] Центральная православная идея: разномыслие недопустимо, идеал – соборность и его символ – унисон; многоголосие означает разномыслие, стало быть, оно – ересь. На Западе идея другая: разные голоса – это разные личности, суверенные и автономные; но все они славят Бога, сначала в едином ритме (параллельный органум), потом в разных ритмах; гармония трактуется как единство в многообразии. Постепенно многоголосие становится фундаментальным принципом новой музыки на Западе (документально фиксируется в церковном пении с IX в., но возникло намного раньше, о чем свидетельствуют и некоторые древние документы, которые относят его возникновение к III–IV вв.). На Востоке многоголосие в конце концов тоже пробило себе дорогу, но случилось это гораздо позднее (на Руси только к концу XVI в.). Впрочем, оно издавна было в народной музыке, и его появление в церковном обиходе рассматривают как влияние последней.

6. Предписание (достаточно позднее) к всеобщему использованию новой музыкальной нотации – церковная инициатива, которая покончила с невменными диалектами и способствовала унификации записи.

Все подобные директивы свидетельствуют об авторитете церкви и ее влиянии на музыкальную практику не только в рамках церковной службы, но и далеко за ее пределами. Церковь как мощный социальный и политический институт определяла во многом развитие музыкального искусства в эпоху Средневековья. По мере движения к Новому времени ее позиции в этом плане постепенно утрачивались.

▪ Периодизация средневеково-ренессансной музыкальной теории. Персоналии

Несмотря на некоторую неопределенность внутренних границ, в развитии теории от заката античности до начала Нового времени можно выделить ряд периодов[20]:

1. Переходный от античности. Древнеримская музыкальная теория[21]. Цензорин (III в.), Марциан Капелла, Августин, Боэций, Кассиодор, Исидор Севильский и др.

Марциан Капелла – римский теоретик первой половины V в., родом из Карфагена.

Августин Блаженный, рубеж IV–V вв. (354–430), один из светочей западной церкви, великий авторитет для западного христианского мира, автор трактата «De musica libri sex» (387–389), в котором изложена античная теория метра и ритма (синкретического стихотворно-музыкального), оказавшая влияние на позднейшую (XIII в.) мензуральную теорию ритмических модусов[22].

Боэций, рубеж V–VI вв. (ок. 480–524/526), знаковая фигура для переходного этапа, донес до позднейших времен (переведя многие тексты на латынь) древнегреческую теорию в ее совокупности (см. далее в теме *II.2*).

Кассиодо́р (490–583), современник Боэция. У него фиксируется определение музыки как «науки о числах, которые находятся в звуках».

Исидор Севильский, рубеж VI–VII вв. (ок. 560–636), епископ в Севилье, крупный церковный деятель, автор энциклопедического труда «Этимологии, или начала» (в двадцати книгах), где передан свод знаний античной науки (в том числе – о музыке).

Основная сфера деятельности ученых на исходе античности – перевод суммы древнегреческой музыкальной теории на латынь и ее частичная адаптация в новых исторических условиях.

---

[20] Данная периодизация носит предварительный характер, так как в этом плане музыкальная теория исследована еще недостаточно.

[21] Обзор древнеримского музыкознания (которое большей частью производно от греческого) см. в кн.: *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. СПб., 1995. С. 31–49.

[22] Подробнее см.: *Двоскина Е. М.* Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина «De musica libri sex». Дис. … канд. искусствоведения. М.: МГК, 1990.

2. Патристика[23] – совокупность доктрин Отцов церкви[24], которые являются творцами новой теории богослужебного пения[25].

Их сочинения зачастую имеют характер откровений, посланий-назиданий (апостольская традиция) или исповеди[26]. В них выработана новая концепция ангельского пения на небесах (трансформация идеи гармонии сфер) как идеального прообраза церковного пения на земле. Хвала новому христианскому Богу – главное содержание новой музыки. Сочинения Отцов церкви, так же как и сама Библия, постоянно цитировались в музыкально-теоретических сочинениях Средневековья.

3. Каролингский этап (VIII–X вв.)[27], связан с расцветом империи Карла Великого (так называемое Каролингское Возрождение)[28].

---

[23] Первые два периода названы таковыми лишь условно; скорее, это аспекты, которые могут совмещаться даже у одного и того же лица: многие Отцы церкви были знатоками античности, создавшими труды по античной теории искусства (в том числе музыки, например, Августин).

[24] Отцы церкви – так принято именовать деятелей христианской церкви II–VIII вв., разработавших ее догматику и организацию. Главные в католицизме – Амвросий Медиоланский, Августин Блаженный, Иероним, Григорий I Великий, в православии – Афанасий Александрийский, Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст.

[25] См. подробнее: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Ред.-сост. В. П. Шестаков. М., 1966; *Ефимова Н.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. М., 1998 (Глава 1: Псалмовое пение в христианском мире раннего Средневековья. Традиция и время); *Герцман Е.* Византийское музыкознание. Л., 1988 (раздел: Византийская патристика и наука о музыке). С. 36–43.

[26] Знаменитый пример – «Исповедь» Августина, в которой он рассказывает о своем обращении в новую веру.

[27] VII–VIII вв. составляют некий провал в теории музыки, с IX в. отмечается более активная деятельность.

[28] Карл Великий (на престоле: 768–814) – основатель империи каролингов (франков), названной по его имени (династия каролингов правила с 751 по 987 г.). Империя франков явилась наследницей римской империи, в том числе и на поприще возрождения культуры и образования. В 800 г. состоялась коронация Карла в Риме. Большая часть земель, принадлежавших ранее Риму, вошла в состав королевства франков. Карл также известен своей инициативой в толковании вероучения, а именно, Никейского символа веры: на Аахенском Соборе в 809 г. в текст Credo он, следуя обычаю испанской церкви, ввел filioque (филио́кве – «и от Сына»; добавление к Символу веры об исхождении Св. Духа не только от Бога-отца, но «и от Сына»), чем вызвал недовольство тогдашнего римского Папы – Льва III. Уже в год смерти Карла (814) его внуки начали междоусобную войну, в 843 г. пришли к соглашению (Верденский раздел), поделив некогда единую империю на части. В результате в Западной Европе возникло три королевства, впоследствии превратившиеся в национальные государства: Франция, Германия и Италия. Однако, в 962 г. коронованный в Риме германский император Оттон I вновь восстановил империю как целое под своим господством, которая после его смерти вскоре опять распалась.

Каролингский период характеризуется заметной рационализацией музыкальной теории, появлением новых областей в ее структуре (более определенно с IX в.), а именно: ладовой теории октоиха, теории раннего многоголосия («органума», «дисканта», позднее «контрапункта»[29]), теории нотации. В это время творили Алкуйн, Хукбальд и его школа.

Алкуин (ок. 735–804) – англосаксонский ученый, жил преимущественно во Франции, участвовал в реформах Карла Великого в области образования. В трактате «De musica» изложил систему октоиха.

Хукбальд (840–930) – монах-бенедиктинец, создатель крупной музыкально-теоретической школы, автор трактата «De harmonica institutione». Ему также приписывали трактаты «Musica enchiriadis», «Scholica enchiriadis» (в которых дано описание раннего органума), а также собрание текстов под названием «Alia musica» (несколько трактатов в одном). Ныне авторство последних пересмотрено, их создатель считается принадлежащим к школе Хукбальда и именуется Псевдо-Хукбальдом[30].

4. Высокое Средневековье: XI–XIII века. Раскол церкви (1054) на западную и восточную, немного ранее (988) – крещение Руси и присоединение ее к восточной ветви христианства. Поляризация путей развития западного и восточного христианского мира. Нарастающая рационализация и профессионализация западной музыкальной науки. Ведущие фигуры: Псевдо-Одо, Гвидо Аретинский. Новации Гвидо: гексахордная система сольмизации, реформа нотации (см. *II.3*).

5. Теория эпохи Ars antiqua: школа полифонии Нотр-Дам, появление в многоголосии системы ритмических модусов и как их отражение в теории – учение о мензуральной музыке (трактат «De mensurabili musica» Иоанна де Гарландии). Признание терции консонансом (несовершенным). Реформа модально-мензуральной нотации Франко Кёльнского[31].

6. Теория Ars nova, дальнейшее развитие и реформа мензуральной системы (Филипп де Витри и Иоанн де Мурис во Франции[32], Маркетто Падуанский в Италии). Расщепление понятия гармонии на гармонию в многоголосии (armonia multiplex) и на гармонию в одноголосии (armonia simplex) у Вальтера Одингтона (начало XIV века).

---

[29] История раннего учения о контрапункте (вместе с публикацией фрагментов из трактатов) прослежена в кн.: *Федотов В.* Начало западноевропейской полифонии (Теория и практика раннего многоголосия). Владивосток, 1985.

[30] О новациях Хукбальда и его школы в области нотации см.: *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М., 2003. С. 71–76 (раздел: Развитие линейной нотации от Хукбальда до Гвидо). См. также к проблеме: *Федотов В.* Нотация органума // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: Материалы научной конференции: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 17. М., 1997.

[31] Подробнее см.: *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков <...>. Глава 2 о реформе Франко Кёльнского.

[32] Подробнее см.: Там же. Главы 3 и 4 соответственно о Филиппе де Витри и Иоанне де Мурисе.

7. Ренессансная теория XV–XVI веков. Иоанн Тинкторис, Глареан, Джозеффо Царлино (см. *III.2*), Николо Вичентино и др. «Возрождение музыкальных древностей». Постепенная секуляризация музыкальной науки и музыкального образования (появление консерваторий – первая в Неаполе в конце XV в.).

Соответственно самая общая – глобальная – периодизация западной музыки и ее теории (по тысячелетиям) может выглядеть следующим образом[33]:

Первое тысячелетие (н. э.) долгое время (вплоть до V–VI вв.) имело характер перехода от античности[34] к Средневековью: происходит формирование принципов новой христианской культуры, в музыке – становление новой богослужебно-певческой системы, а именно *раннехристианской монодии*, безраздельно господствовавшей примерно до IX–X вв. (на восточноевропейской части христианского мира, в том числе на Руси – вплоть до XVII в.).

Второе тысячелетие (с IX в. и далее) отмечено новыми музыкальными реалиями, среди которых – бурное развитие *многоголосия* и авторской музыки, реформы нотации, непосредственно готовящие расцвет автономной («художественной») многоголосной музыки в Новое время, позволяют говорить о втором тысячелетии нашей эры как о формировании и длительном поступательном развитии *Западной музыкальной цивилизации* (IX–XX вв.). Россия с XVII века активно включается в данный процесс и является его неотъемлемой частью.

▪ Источники

Огромная масса источников была опубликована еще в XVIII–XIX веках в антологиях-сериях М. Герберта и Ш. А. Э. де Кусмакёра, которые неоднократно (репринтно) переиздавались и не утратили своего значения и по сей день[35]:

- *Gerbert M.* Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum <...>. V. 1–3. St. Blasien, 1784 (R1963). Сокращенно: GS.
- *Coussemaker E. de.* Scriptorum de musica medii aevi nova series <...>. V. 1–4. Parisiis, 1864–1867 (R1963). Сокращенно: CS.

Кроме того, многие средневековые и ренессансные трактаты опубликованы в так называемых критических изданиях, которые начали появляться в огромном количестве с прошлого века. Некоторые критические издания объединены в серии, наиболее известные:

Corpus scriptorum de musica [CSM] и *Divitiae Musicae Artis* [DMA]

---

[33] См.: *Холопов Ю. Н.* Музыкально-теоретические системы: Программа курса. М., 2002. С. 22.

[34] Античность – это также примерно тысячелетняя эпоха, считая от Пифагора и пифагорейцев (VI–IV вв. до н. э.) и до конца римской империи (V в. н. э.). При этом первая половина первого тысячелетия нашей эры, названная переходной, формально может быть отнесена к античности, однако значимость пришествия Христа такова, что новая эпоха должна датироваться с начала тысячелетия, а не со второй его половины.

[35] Источники эпохи патристики см. в антологиях: *Migne J.-P.* Patrologiae cursus completus. Series graeca. T. 1–166. Paris, 1856–1867 [PG]; *Migne J.-P.* Patrologiae cursus completus. Series latina. T. 1–221. Paris, 1844–1855 [PL].

Критическими называют издания, выверенные по всем или основным сохранившимся рукописям. Они снабжены, как правило, обширным (часто до громоздкости) тексто-критическим аппаратом (коллация, то есть сравнение чтений-разночтений по всем известным рукописям). Для их выполнения иногда бывает затрачена вся жизнь ученого. Источниковедение, или текстология, составляет особую обширную область медиевистики и вместе с тем необходимый фундамент для собственно научных (интерпретирующих) исследований.

На русском языке в 1966 году была издана хрестоматия, которой отечественные ученые пользуются и по сей день: *Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения* / Ред.-сост. В. П. Шестаков (М., 1966). В ней представлены материалы по всем вышеназванным периодам (от патристики до XVI в. включительно). Для своего времени это был значительный вклад в изучение средневеково-ренессансной музыкальной эстетики и теории, ничего подобного (по широте охвата) с тех пор не публиковалось. Наступил этап углубления в отдельные источники: в последние десятилетия многие трактаты были изданы в русском переводе целиком или в отрывках. Работа по переводу и изданию музыкально-теоретических источников продолжается во многих городах России, однако пока еще сохраняется отставание от Запада в этом отношении.

Еще одна методологическая трудность – слабое взаимодействие между различными областями медиевистики. Византинистика, славистика, страны арабского мира, собственно западное наследие – содержание первоисточников, датируемых условно как «средневековые», изучается пока достаточно изолированно, так как относится к различным узко специализированным областям музыкознания. Однако всё яснее осознается необходимость контактов между смежными областями, например, византинистикой и арабистикой[36].

[36] Средневековая арабская музыкальная теория (равно как и музыкальная культура в целом) оказала заметное влияние на западную. Время ее расцвета («золотой век»): середина VIII – конец IX в. Арабский халифат (с VII в.) – империя полиэтническая (подобно римской и византийской). VIII–XIII вв. известны как классический период арабской музыкальной теории, источником которой (как и у латинян) во многом были греки (но также и персы, завоеванные арабами). Крупнейшие теоретики – Аль-Фараби (ум. в 950), выходец из Средней Азии (г. Фараб), автор «Большой книги о музыке» (перевод и исследование см. в работе: *Даукеева С.* Философия музыки Аль-Фараби. Алматы, 2002), Ибн-Сина (Авиценна, ум. в 1038), автор сочинения «Канон». Их труды (в которых разрабатывались проблемы лада, ритма, строя музыкальных инструментов) были переведены на латынь в XII в. Авиценну цитирует, к примеру, Царлино. Характерно, что Аристотеля средневековые ученые-латиняне впервые узнали в переводе с арабского. Известно, что средневековая лютня происходит от арабского уда. Арабское влияние на западноевропейскую музыку и особенно на ее теорию, хотя и признано западными учеными, в отечественной науке не прослежено. Особенно это влияние сказалось в Испании, а также на юге Франции и, естественно, в Византии. Микрохроматика остается особенностью ладовой системы арабов. Византия, павшая в XV веке под натиском турок, надолго попала под восточное влияние и в музыкальном отношении. Всё это требует изучения.

▪ Общие черты средневековой музыкальной науки

Несмотря на огромные временны́е рамки, средневековая музыкальная наука обладает рядом стабильных свойств.

Теологичность составляет устойчивую черту средневековой научной методологии, которая определяется в первую очередь христианским мировоззрением, общей картиной мира – в основе своей теоцентричной. Все музыкальные теоретики, как правило, были монахи, члены религиозных орденов (бенедиктинского, францисканского и др.). Отсюда предельно теологизированный характер музыкальной теории, ее опора прежде всего на Библию (книги Старого и Нового Заветов), на сочинения Отцов церкви, а также (во вторую очередь и особенно в эпоху Возрождения) на античных писателей. В центре внимания теоретиков находятся практика и теория богослужебного пения.

Латиноязычность представляет еще одну устойчивую черту средневековой (а в большой мере и ренессансной) музыкальной науки[37], что в свою очередь связано с ее теологичностью, а также с общей ролью латинского языка в данную эпоху. Помимо того, что латынь была официальным языком католической церкви, она долгое время оставалась также государственным и юридическим языком в империи[38]; будучи языком науки в целом (не только музыкальной), она вместе с тем широко использовалась в разнообразных обыденных целях при межэтническом общении.

Математичность, свойственная музыкальной теории еще со времен античности, в Средневековье обусловлена также и спецификой ее бытования. Функционируя на раннем этапе в рамках социальных институтов церкви (при соборах, монастырях), музыкальная наука позже существует также и при университетах (первый из них, Парижский, был основан ок. 1200 г.). Музыкальное образование было не самоценным, но прикладным в своей основе. Музыка трактовалась, в продолжение пифагорейской традиции, как наука о числах (точнее, о числовых пропорциях, «находимых» в звуках); в системе университетского образования она входила в состав *квадривия*, который, наряду с *тривием*, составлял *семь свободных искусств* (septem artes liberales)[39].

---

[37] Одним из последних на латыни будет написан трактат Леонарда Эйлера – в Петербурге, в 1739 г., как дань давней традиции (см. тему *V.3.1*).

[38] Примерно к X веку латынь разговорная трансформировалась в «кухонную» латынь, насыщенную варваризмами, однако в качестве письменного литературного языка латынь оставалась языком в основе своей классическим (прежде всего по грамматическим нормам) и потому недоступным простому народу.

[39] К формированию концепции семи свободных искусств причастны Марциан Капелла, Боэций, Кассиодор. Подробнее см.: *Ефимова Н.* Цит. соч. С. 41 и далее.

▪ Ладовая теория

Средневековая концепция лада[40] имеет огромное значение для последующей теории гармонии. Определяется оно в первую очередь тем, что в данную эпоху были выработаны категории, перешедшие (часто под другими названиями) в более позднюю теорию. Названия диатонических монодических ладов к концу эпохи Возрождения утвердились в «средневековой номинации» (которыми мы пользуемся до сих пор). По сути именно в эпоху Средневековья была сформирована модель теоретического понимания лада – в звукорядной и функциональной плоскостях – не утратившая своего значения и по сей день.

В период позднего Средневековья (от X в. и далее) уже достигшая зрелости новая музыкально-литургическая практика (октоих) была осмыслена отчасти с помощью старого теоретического инструментария – древнегреческой теории. Из последней были восприняты в первую очередь категории, связанные с звукорядными аспектами лада: «виды кварты и квинты», «виды октавы», двухоктавный «полный звукоряд» (с вариантностью ступени *b/h*[41]). С развитием средневековой латинской буквенной нотации[42] высотные ступени этой системы стали обозначаться первыми семью буквами латинского алфавита (ABCDEFG) с последующим различением больших и малых букв (также сдвоенных малых) для обозначения данных высот в верхних октавах (что легло в основу современной системы): Γ. A. B. C. D. E. F. G. a. b/h. c. d. e. f. g. aa. и т. д.

Вместе с тем были выработаны новые категории (финалис, реперкусса, иниций и др.), которые отражали *функциональную* жизнь новых ладов октоиха. В результате теория приобрела синтетический характер: античные элементы органично вошли в новую концепцию октоиха. Примерно к X–XI векам как итог исключительно плодотворного каролингского этапа в развитии средневековой теории сформировались характерные черты западной теории вообще – прогрессирующий рационализм и динамизм развития, соответствующие характеру отражаемой ею музыкальной практики, с ее перманентным («фаустовским») духом обновления – в противовес восточным музыкальным культурам с их большей приверженностью традициям.

Однако на раннем этапе становления западной ладовой теории у нее было немало общего с пониманием октоиха на Востоке, а именно: слабый уровень теоретической рефлексии, формульное восприятие лада (как системы попевок). Н. Ефимова выделяет два основных этапа в развитии средневековой модальности и ее теории – ранний и поздний. Ранняя теория характеризуется рядом специфических признаков: это, прежде всего, предельная связь с практикой, полуустная форма существования певческого репертуара, формульная концепция ла-

---

[40] История становления ладовой концепции в средневековой западной монодии – специальный предмет исследования в монографии Н. Ефимовой «Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий».

[41] См. раздел о звукорядах в теме о древнегреческой теории (*I.8.3*).

[42] Подробнее см.: *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков <...>. С. 67–71 (раздел: Развитие буквенной нотации от Боэция до Гвидо).

да с опорой на начало песнопения (а не на его конец) в вопросах ладовой атрибуции. Позднесредневековая теория (условно от XI в. и далее) характеризуется высоким уровнем теоретической рефлексии (обособления от практики), переходом к письменной фиксации репертуара и его пониманию согласно звукорядно-финалисной концепции лада. Последняя, возможно, впервые выражена с большой степенью определенности в трактате «Диалог о музыке» (начало XI в.)[43]. Здесь каждый из восьми ладов (в оригинале – toni) характеризуется сообразно следующим критериям:

1) интервальная структура звукоряда (порядок тонов и полутонов),
2) финалис,
3) амбитус,
4) принци́пии (то есть начальные звуки лада)[44].

Приведем для примера звукорядную схему первого тона из «Диалога»[45]:

Forma primi toni	*C*.to. *D*.to. *E*.sem. *F*.to. *G*.to. *a*.sem. *b*. h. sem. *c*.to	d

Соответственно ранний и поздний этапы Н. Ефимова конкретизирует как «донаучный», или «неонаученный» (до IX в.) и «онаученный» (X–XIII вв., более определенно после XII в.). Между ними располагается переходный период («онаучиваемая практика», IX–X вв.)[46]. При всей непривычности данных определений они верно отражают динамику перехода в осознании хорала и его ладовой системы от стадии некоего мистического музыкально-литургического синкрезиса к рационализированной стадии, когда теория отслаивается от практики, пытаясь встать над ней в отстраненном научном суждении, и эта парадигма по сути является программой для отношений теории и практики в течение длительного времени на Западе. Н. Ефимова утверждает, что западная музыкально-теоретическая традиция берет свое начало именно в эту эпоху – каролингского Возрождения (VIII–X вв.)[47]. На Востоке (Византия, Русь) «мистический» этап нераздельности теории и практики был гораздо более длительным (для восточ-

---

[43] Ранее приписывался Одо Клюнийскому, сейчас его автор именуется иногда Одо Аретинский или Псевдо-Одо.

[44] GS I, p. 259 и далее. Нет только реперкуссы, но оно и понятно, поскольку речь не идет о псалмовых тонах. Подробнее о ладовой теории в «Диалоге» см. в работе: *Псевдо-Одо.* Диалог о музыке (главы 8–18) / Пер. с лат. и примеч. Р. Л. Поспеловой // От Гвидо до Кейджа. М., 2006.

[45] GS I, p. 259. Такие оригинальные звукорядные схемы (именуемые formae, букв. – «образы», «формы») даются для всех восьми ладов. Сокращение *to.* или просто буква *t.* обозначает *tonus* (тон), *sem.* или буква *s.* – *semitonium* (полутон). Латинские буквы означают высоты звукоряда (см. схему звукоряда выше). Во избежание путаницы заметим, что различие больших и малых букв проводилось тогда для октавных повторений звуков при точке отсчета ноте *ля,* а не *до*, как в нашей системе.

[46] *Ефимова Н.* Цит. соч. К числу трактатов переходной эпохи относится полностью переведенный ею анонимный трактат X века «Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis» (лат. текст и перевод см. в приложении к цит. монографии, с. I–XLIX).

[47] Там же. С. 14 и далее.

ной ветви вообще характерны бóльшая каноничность и верность преданию). Не сохранилось никаких византийских теоретических источников по теории октоиха ранее XIV века. В этом видится исторический парадокс: возник октоих на Востоке, но первоначальное рациональное осмысление получил на Западе (уже в VIII–IX вв.). Потому и трудно проследить взаимодействие двух ветвей на уровне теоретических источников, что они не синхронны. В то же время именно латинские источники как более ранние косвенно могут помочь рельефнее представить состояние октоиха на этапе единой (еще не расколотой) церкви. Поскольку поздний этап теории западного октоиха изучен в отечественной литературе несравненно лучше[48], вкратце коснемся раннего этапа, а именно, проблемы так называемых *ноэан.*

На раннем этапе западного октоиха еще не существовало таких четких критериев ладовой идентификации песнопения, какие были выработаны позже, именно: финалис, амбитус, реперкусса. Один из ранних анонимных авторов писал: «Никакие тоны не имеют твердых границ, разве только [один] выше [другого]»[49]. Из этого следует, что различия по тесситуре на первых порах были в этом плане определяющими.

Ориентиром для классификаторов служило также интонационное родство мелодических начальных оборотов антифонов с одной из восьми ладовых моделей, которые принято называть сейчас ноэанами. Это своеобразные ладовые мнемоники, сольмизационные формулы-настройки, которыми пользовались при обучении певцов. Они обобщали характерные мелодические обороты лада и позволяли как бы единым броском охватить его. Существовали разные варианты названий для этих «моделей», например: regula (правило), titulus (заглавие), forma (вид, образ), neuma и др.

Считается, что *ноэаны* имеют происхождение от византийских *энихим* (enēchēmata). Ноэнами они стали называться потому, что мелодические формулы подтекстовывались словами Noeoeane (для автентических ладов) и Noeagis (для плагальных) или фонетическими вариантами данных слов. Особенность ноэан – их абстрактно-сольмизационный, чисто декоративный слоговой характер (хотя существуют разные версии их происхождения)[50].

Позднее распространились и мнемонические формулы на латинский текст (X–XI вв.). Они стали появляться в тонариях с конца X века и постепенно вытеснили ноэаны. Если ноэаны были формой, заимствованной с Востока, то формулы с латинским текстом – изобретение каролингских теоретиков, преследующих цели рационализации знания. Показательно, что в цитированном выше трактате «Commentum...» при «экспонировании» лада сначала идет латинская форма мнемоник, а потом греческая. Интонационно латинские мнемоники были близки

---

[48] Распространенные ныне представления о ладовой системе грегорианского хорала как раз отражают поздний ее этап.

[49] *Commentum super tonos* episcopi E. (ad 1000) / ed. J. S. van Waesberghe // Divitiae musicae artis. A. I. Buren, 1975 (VIII, 17).

[50] Сами мелодические формулы ноэан см. в указ. выше кн. Н. Ефимовой (с. 139–146).

нозанам. Однако в отличие от таинственных ноэан их тексты более развернуты и представляют цитаты или парафразы на библейские источники (ноэаны вообще нельзя назвать текстами в этом смысле, это подтекстовка типа «ля-ля-ля»).

Новым моментом в латинских мнемониках является и то, что выбор текстовых формул стал определяться наличием в самих текстах числительных, которые соответствовали номеру лада. Таким образом, сам текст уже подсказывал лад. Текстовые цитаты (из Библии) отбирались, видимо, и с назидательной целью, они имеют морализующий характер. Тексты иногда варьировались в разных источниках. Приведем распространенный вариант:

Для *первого* тона: *Primum* quaerite regnum Dei (Ищите же *прежде [во-первых]* Царства Божия и правды его…) (Мф., 6, 33).

Для *второго* тона: *Secundum* autem simile est huic (*Во-вторых*, [ищите] то, что подобно тому) (Мф., 6, 33; см. также: Мф., 22, 37–39) и т. д.[51]

Общепризнанно, что западный октоих заимствован с Востока[52]. Объединяющей идеей в самом общем плане является *концепция восьми ладов*, по генезису смешанная: теологическая и музыкально-теоретическая одновременно. Символика чисел 8/4 в христианской нумерологии была излюбленным предметом обсуждения. 8 – райское число видов блаженств[53], число осуществления полноты времен, число «жизни будущего века». 4 – символика креста, четырех частей света, четырех Евангелий и т. д. Пребывание в системе октоиха было задумано церковью, очевидно, как пребывание в ожидании вечной жизни, спасения, блаженства и воссоединения с Господом, а также как постоянное напоминание о крестной жертве Спасителя. Средневековая ладовая теория развивалась на протяжении огромного исторического периода. Это было очень медленное и постепенное становление из литургического в своей основе зерна – когда сформиро-

[51] Все восемь текстов латинских мнемоник, а также их мелодические формулы см. в указ. выше кн. Н. Ефимовой (с. 150–155).

[52] Византийский октоих имеет сирийские корни. Обычно считается, что Иоанн Дамаскин (родом из Дамаска, столицы Сирии), живший в VIII в., заимствовал из сирийской церкви основной певческий репертуар, систематизировал его и приспособил для нужд византийской церкви. Его распространение на Западе, согласно одной из версий, произошло в эпоху контактов империи Каролингов с Византией (VIII–X вв.). По другой, это случилось еще раньше, во время деятельности папы Григория Великого (Григория I, понтификат 590–604), который четыре года провел в Константинополе. Но тогда очевидно противоречие: ведь Иоанн Дамаскин жил (и работал над октоихом) позднее папы Григория на два века, и стало быть, во времена Григория заимствовать было еще нечего. Здесь много неясностей. Одно из устойчивых названий западного хорала – «грегорианский» – связано с унифицирующей деятельностью Папы Григория (Gregor) – однако скорее в плане упорядочения текстов песнопений и составления литургических книг (Антифонарий), но не с их распределением по системе восьми ладов (см. к проблеме: *Ефимова Н.* Григорианский хорал в зеркале средневековых документов // Средние века. М., 1990. С. 75–86).

[53] Блаженны нищие духом…, блаженны плачущие…, блаженны кроткие… и т. д. (Мф., 5, 4–10).

валась сама идея и концепция октоиха, и вплоть до конца эпохи Возрождения – когда теория эта уже фактически находилась на стадии перерождения в теорию мажора и минора, или теорию тональности. Музыкально-литургическая в своем генезисе концепция превратилась в чисто музыкально-теоретическую, более светскую по характеру.

Система октоиха связана с «четырьмя видами квинты», возможными в диатоническом роде (имеются в виду четыре способа заполнения квинты с разным положением полутона)[54]. Расширение ладового объема происходит путем факультативного приставления к данному виду квинты одного из аналогичных (трех) видов кварты – сверху (что дает автентический лад) или снизу (дает плагальный лад). Соответственно возникает доктрина о четырех исходных греческих ладах – прот (protus), девтер (deuterus), трит (tritus), тетрард (tetrardus), разделившихся на восемь латинских (primus, secundus ... etc. вплоть до octavus) с подчинением плагального автентическому.

Сейчас уже кажется невозможным подходить к церковным ладам (которые так и назывались: toni ecclesiastici) – возникшим в литургическом пространстве и имеющим в нем свое обоснование (теологическое в такой же мере, как и музыкально-теоретическое) – просто как к абстрактным звукорядным структурам (хотя подобный подход обозначился, судя по всему, уже у Глареана и стал господствующим в Новое и особенно Новейшее время)[55]. В связи с этим следует подчеркнуть, что на Западе, так же как и в византийской (и древнерусской) церковной теории октоиха, не применялись этнические (древнегреческие) названия ладов, но была в ходу номерная система обозначения ладов с делением их на нечетные (автентические) и четные (плагальные). Возрождение этнических названий ладов и применение их к ладам октоиха происходит у некоторых ренессансных теоретиков (Гафурий, Адам Фульдский, Глареан[56]).

Средневековая ладовая теория, развивавшаяся на протяжении нескольких веков, плавно перерождается в новоевропейскую ладовую теорию на рубеже XVI–XVII столетий[57].

---

[54] Иногда в литературе передаются как «специи квинты» (species, лат. *вид*).

[55] Г. И. Лыжов справедливо замечает, что церковный тон (лад «у них», музыкантов-монахов IX–XVI вв.) – есть не просто имманентно музыкальное понятие (лад «у нас»), а «часть церковного обихода, то же самое, что обряд, устав службы или иконописный извод» (*Лыжов Г. И.* Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века <...>. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. С. 19).

[56] См.: *Клейнер Б.* «Додекахорд» Г. Глареана. К исследованию двенадцатиладовой теории по первоисточнику. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994.

[57] Подробнее см.: *Баранова Т.* Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI–XVII веков // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980.

2. Музикус Боэций: античная традиция в Средние века

Боэций (конец V – начало VI века) – одна из ключевых фигур в истории западной музыкальной теории; входит в число самых авторитетных ученых писателей христианского Запада, а его сочинения иногда приравниваются к писаниям Отцов церкви. Между тем в своем музыкально-теоретическом и общенаучном (прежде всего, философском) наследии Боэций – скорее собиратель того, что было накоплено в античной науке, начиная от пифагорейцев. Однако благодаря тому, что он был христианином (как и его предки, которые приняли христианство еще в IV веке), сочинения Боэция были благосклонно восприняты всей последующей христианской наукой. Более того, именно благодаря Боэцию и через него античная философия и музыкальная теория проникли (конечно, в отфильтрованном и редуцированном виде) в эпоху Средневековья и стали компонентом собственно средневекового знания.

Музыкально-теоретическая система Боэция изложена главным образом в его знаменитом трактате «Наставления в музыке» («De institutione musica»), созданном примерно в 500-е годы. Это своего рода резюме, свод античной науки о музыке.

2.1. Жизнь и деятельность

Жизнь и деятельность Боэция[1] (ок. 480 – 524 или 526) – философа, теолога, поэта, математика, музыкального теоретика, политического и государственного деятеля – приходится на тот исторически переломный момент, когда Рим был завоеван варварами. По отцу Боэций принадлежал к знатному патрицианскому роду Аниciев и Манлиев[2]. Отец Боэция был консулом при Одоакре, он рано умер, и Боэций был отдан в семью его друга, патриция Симмаха, в которой он получил достойное воспитание и образование. Симмах также занимал ответственные государственные посты при Одоакре и позднее при Теодорихе. Он был знатоком греческой и римской истории, философии, словесности, и эти знания он передал Боэцию.

Боэций, подобно своим отцам, родному и приемному, рано сделался государственным деятелем – уже при дворе Теодориха (правившего в 493–526 гг.), с которым он сближается примерно с 504–505 гг. Теодорих стал остготским властителем Западной Римской империи в 493 г., устранив своего предшественника, вышеупомянутого Одоакра. В 510 г. Боэций уже консул, а в 522-м – первый министр Теодориха. Но на этом посту он пробыл недолго, всего год-полтора. Государственная деятельность Боэция характеризовалась высокой принципиальностью, борьбой с коррупцией, благодаря чему он заслужил не только авторитет, но и нажил себе всякого рода недоброжелателей и завистников. Видимо, это и сыграло свою роковую роль в той катастрофе, которая разразилась с ним на рубеже 523–524 гг. Именно в это время Теодорих получил донос от некоего Киприана, бывшего первым осведомителем при дворе, о якобы тайной ведущейся политической переписке влиятельного сенатора и экс-консула Альбина с императором

[1] Его полное имя Аниций (или Аникий) Манлий Торкват Северин Боэций.

[2] Из рода Аниciев происходили, к примеру, некоторые римские императоры и папы, в том числе и будущий папа Григорий Великий (540–604).

Восточной Римской империи Юстином. Началось судебное расследование доноса, преследование Альбина и причастных к нему лиц. Боэций выступил на суде в защиту Альбина, заявив о ложности доноса[3]. В ответ Киприан обвинил в заговоре против гóтов также и Боэция. Есть предположение, что Теодорих усмотрел в действиях Боэция угрозу его власти. Он мог видеть в союзе Альбина, Боэция, Симмаха и всего римского сената единение сил римлян против владычества остготов. Но как бы там ни было, Боэций был арестован, заключен в тюрьму и через некоторое время после жестоких пыток казнен. Затем казнили и Симмаха.

Будучи в заточении (в Павии под Миланом), Боэций не терял стойкости духа и написал там один из своих самых знаменитых трактатов – выдающееся философское сочинение под названием «Утешение Философией»[4].

Судьба Боэция вызывает ассоциации с концом другого знаменитого римского философа – Сенеки, который также был сначала советником и другом своего императора Нерона, а потом впал в немилость и был приговорен к смерти. Гибель Боэция оставила глубокий след в средневековой истории. В области Павии вскоре возник своеобразный культ Боэция как мученика церкви. В Средние века его трагическая кончина трактовалась как мученическая смерть за веру, как гибель верного католика в борьбе с еретиком Теодорихом (последний исповедовал арианство, которое официальной церковью признавалось ересью[5]). В 1883 почитание Боэция было узаконено: он был канонизирован (то есть причислен к лику святых).

Только человек такой удивительной судьбы мог написать столь пронзительное сочинение, как «Утешение Философией»: первоначальные жалобы на непонятное и никак не мотивированное предательство Фортуны и даже на несправедливость Бога сменяются в нем сосредоточенным размышлением о причинах случившегося, о ничтожестве земных благ и преимуществах чистой совести и сознания исполненного долга, – размышлением, приводящем к атараксии (то есть философскому спокойствию) и упованию на Господа.

2.2. Наследие. «Наставления в музыке»

Боэций оставил после себя более двадцати произведений в различных областях знания, которые можно условно разделить на три тематические группы.

Первую составляют сочинения по философии, в том числе по логике, диалектике, например, «Книга определений» («Liber de definitionibus») и др. Это главным образом переводы и комментарии к трудам греческих философов (Аристотеля, Порфирия), а также к их латинским (уже существовавшим до Боэция) переводам. Сюда же относят и комментарии к некоторым трудам Цицерона (по логике).

---

[3] См.: *Майоров Г. Г.* Судьба и дело Боэция // *Боэций.* «Утешение Философией» и другие трактаты. М., 1990. С. 331.

[4] См.: *Боэций.* Утешение Философией / Пер. с лат. В. И. Уколовой и М. Н. Цейтлина // *Боэций.* «Утешение Философией» и другие трактаты / Ред.-сост. Г. Г. Майоров. М., 1990. С. 190–290. В дальнейшем ссылки на этот трактат будут делаться сокращенно: *Боэций.* Утешение.

[5] Арианство – течение в христианстве в IV–VI вв. (зачинателем которого был священник Арий), учившее о тварности Иисуса Христа.

Вторая группа – это труды богословские, по христианской теологии. Они получили в литературе наименование «Святоотеческие сочинения» («Opuscula sacra»). Среди них – наиболее известный трактат «О Святой Троице» («De Trinitate»), «О всеобщей вере» («De Fide Catholico») и другие, посвященные различным спорным богословским проблемам, актуальным для того времени.

И, наконец, третья группа работ – это учебные руководства в области квадривия, из которых сохранились два: «Наставления в арифметике» («De institutione arithmetica») и «Наставления в музыке» («De institutione musica»)[6]. По преданию, существовали также труды по двум другим наукам квадривия, геометрии и астрономии, но они считаются утраченными еще в Средние века.

Особняком стоит последнее сочинение Боэция, уже упоминавшаяся художественно-философская сату́ра[7] «Утешение Философией» («De consolatione Philosophiae»[8]). Написанное в тюрьме в ожидании казни и прославляющее Бога, Философию и человеческое достоинство, «Утешение» представляет собой своеобразное послание-исповедь из темницы. Его можно трактовать и как философское завещание Боэция. Оно имеет форму диалога автора (Боэция) и Философии, которая в образе некоей Прекрасной Дамы приходит в темницу, чтобы поддержать узника. Философия – аллегорическая фигура, своего рода Муза Боэция, которая порой говорит стихами (излагая главным образом идеи Платона), тогда как сам Боэций – в основном прозой. И по своему жанру и по содержанию это сочинение смешанное, философское и литературно-художественное одновременно. Чрезвычайно популярное, оно было удостоено (одним из зарубежных исследователей) звания «лучшего бестселлера на протяжении тысячи лет». Крупнейший историк XVIII века Эдуард Гиббон назвал его «золотой книгой» за ее,

---

[6] Фрагменты из обоих трактатов представлены в изд.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Ред.-сост. В. П. Шестаков. М., 1966. С. 153–167. Полный перевод «Наставлений в музыке» опубликован Е. В. Герцманом, вместе с латинским текстом (по изданию Г. Фридляйна; см.: *Boetius A. M. T. S.* De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque / Ed. G. Friedlein. Lipsiae, 1867) и обширным исследованием (см.: *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. СПб., 1995). Латинский текст трех небольших фрагментов включен в кн.: *Лебедев С., Поспелова Р.* Musica Latina. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке: Хрестоматия. СПб., 2000. С. 117–121. Один из них (кн. 1, гл. 34 «Quid sit musicus») сопровождается переводом Герцмана (с. 216). Возможен также перевод названия трактата как «Наставления к музыке» (фигурирует в кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 154). С. Лебедев предлагает перевод: «Основы музыки» (см.: *Лебедев С., Поспелова Р.* Цит. соч. С. 216).

[7] Сатура – литературный жанр, в котором прозаические части чередуются с поэтическими и для каждой из частей свободно избирается свой литературный слог и поэтический размер.

[8] Возможный перевод – «Утешение Философии», так как Боэций выводит Философию в данном сочинении как живой персонаж (форма Gen. sing. предполагает именно последнее).

как пишет Г. Майоров, «никогда не устаревающее и сверкающее мыслью содержание»[9].

Труды Боэция в целом хорошо сохранились, некоторые дошли до нас в десятках, а то и сотнях копий. В XV веке итальянские гуманисты на основании средневековых кодексов определили более или менее точно полный корпус сочинений Боэция, и тогда же его собрание сочинений (opera omnia) было издано в числе первых печатных изданий (Венеция, 1491–1492).

Среди руководств по наукам квадривия «Наставления в музыке» были, очевидно, созданы позже других (между 500 и 507). Трактат состоял из пяти книг, но последняя во всех рукописях обрывается на середине фразы (в 19-й главе). Уцелевшее оглавление пятой книги, однако, позволяет судить и о содержании утраченного.

Трактат представляет собой латинскую адаптацию разных греческих текстов о музыке. Основные источники – Никомах из Герасы, Гауденций, Птолемей и др.[10] Философский фундамент в трактовке музыки составляет (по определению Г. Майорова) «платонизм, замешанный на пифагореизме»[11]. Это особенно ощутимо в знаменитой боэциевой доктрине «трех музык», или гармоний (подробнее о них далее), где пифагорейско-платонические идеи получили характерные латинские формулировки, которые и стали главным образом известны в Средние века.

Музыка в понимании Боэция – это, прежде всего, не искусство, а наука, причем теоретическая, которая сводится к своему основанию – науке о числе. Для Боэция музыка – это не искусство петь и играть на музыкальных инструментах, а наука о природе *мировой гармонии*, ее проявлении в звуках (то есть в сфере musica instrumentalis, говоря языком самого философа).

2.3. Философия гармонии

Один из важнейших отделов музыкально-теоретической системы Боэция – его философия гармонии. Речь здесь идет о том, что, по нынешним представлениям, относится не столько к теории музыки, сколько к философии. Но именно в этом рельефно выявляется разница в подходе к вещам – в древние времена и в Новое время. Боэций трактует здесь не о том, как надо музыку сочинять, исполнять или «анализировать», а о том, чтó она собой представляет как феномен в ее отношениях к другим явлениям и, прежде всего, таким глобальным, как Бог, бытие, мир, человек и т. п. Более того, он толкует об устройстве самого мироздания – и этот предмет также входит в концепцию «трех музык» (см. далее).

Следует сделать одну важную оговорку. Нужно учитывать, что Боэций передает здесь не столько свою собственную систему взглядов, сколько обобщенную

---

[9] *Майоров Г. Г.* Судьба и дело Боэция. С. 334.

[10] Подробнее об источниках трактата Боэция см.: *Герцман Е. В.* Цит. соч. С. 103 и далее; *Майоров Г. Г.* Цит. соч. С. 342–345.

[11] *Майоров Г. Г.* Цит. соч. С. 343.

греко-римскую философию в целом, начиная от пифагорейцев, Платона, Аристотеля, неопифагорейцев и кончая Цицероном, Сенекой и др. Разумеется, он вносит какие-то свои нюансы, но в целом это система «внеавторская»; это своеобразный плод коллективного, «эпического» знания, древнего знания о музыке и гармонии вообще. То же относится, впрочем, и к другим (более специальным) областям античного знания о музыке, передаваемого Боэцием, – например, к проблемам греческой гармоники.

Итак, каковы же, по Боэцию, основания гармонии как категории философской?

▪ Гармония и музыка

Для Боэция, вслед за древнегреческими мыслителями, понятия *гармонии* и *музыки* практически тождественны, вплоть до того, что иногда можно заменять одно – другим (например, в оборотах типа «гармония сфер» и «музыка сфер»). Напомним, что само греческое слово «мусикé» означает «связанное с Музами» (Мусами), то есть «мусическое» (искусство) и относится оно вовсе не только к музыке в нашем смысле слова[12]. Например, всё то, что имеет отношение к стихам, тоже считается *мусике*, и трактат о стихосложении и стихотворных стопах может называться «De musica»[13] (что привычно переводится «О музыке», хотя о ней-то – в нашем смысле – там речь не идет).

Итак, *мусическим*, по мысли древних, является всё то, что гармонически устроено. Отсюда и возможность практической замены понятий и слов. Отсюда же идет известная теория, а именно, мировой гармонии или мировой музыки, а также вытекающая из нее концепция «трех музык» и трех видов гармонии.

▪ Мировая гармония. Гармония и Бог

Гармония как философская категория, по Боэцию, неотъемлема от субстанции Бога как высшего первоначала и первоисточника всего сущего. Исходная посылка гармонии как принципа мирового устройства есть Бог, которого Боэций называет «Вседержителем», «звездоносного мира создателем», «Отцом всего сущего», «Зодчим мира». Чтобы представить понимание идеи Бога у Боэция, приведем некоторые выдержки из «Утешения»:

«В Тебе начало и конец всего, венец Ты жизни!»; «Бог <...> есть благо, <...> именно в Нем заключено совершенное благо»; «Высшее благо же есть то, что управляет и упорядочивает все могущественно и сладостно». И, наконец: «То, благодаря Чему все созданное существует и Чем приводится в движение, я нарекаю привычным для всех именем – Бог»[14].

---

[12] О мусическом у греков см. в настоящем учебнике раздел о древнегреческой теории музыки (*I.2*), а также Введение (К понятию «теория музыки»).

[13] Например, трактат Августина «De musica libri sex».

[14] *Боэций*. Утешение. С. 238, 239, 247.

От Бога, Божественного Разума отчуждающийся мир «запускается в движение» и получает бытие во времени. В этом смысле мир создан Богом в соответствии с образом, пребывающим в Его Разуме.

Категория гармонии раскрывается посредством понятия *единства*, или *единения*: мировой порядок существует при одном условии – условии единства[15]. Любая вещь обречена на гибель при утрате ею единства, так что она распадается на отдельные частицы и теряет свою цельность[16]. Мир, как и любое существо (даже самое малое), представляется живым, одушевленным, что нашло отражение в платоновском понятии Мировой Души. Верховный же принцип, то есть Бог, иногда определяется как Единое.

Таким образом, единство – непременное условие гармонии. Боэций характеризует гармонию в пифагорейской традиции: «Всё, слагающееся из противоположностей, объединяется и сочетается некоей гармонией. Ибо гармония есть единение многого и согласие разногласного»[17]. Единство, в свою очередь, увязывается и даже отождествляется с *Благом*: «Благо и блаженство есть сущность Бога, и Его единство есть то же самое, что и благо, ибо к единству устремлена природа всего сущего»[18].

Настоящий гимн Единству пропел Боэций и в стихах[19]:

Правит по-разному миром природа,
Крепко бразды она держит в деснице,
Круг мирозданья связав неразрывно
С *общим порядком единым законом*. <...>
Всё повторяет свой путь во Вселенной,
Радуя смертных своим возвращеньем.
Не удержался бы *вечный порядок*,
Если б конец и начало совместно
Не были связаны *вечным единством*.

Итак, из сказанного очевидно, что *Бог – Гармония (Порядок) – Единство – Благо* образуют неразрывно связанную цепь понятий, взаимно обусловливающих друг друга. Отсюда и жизненный девиз, приписываемый Пифагору, – «Повинуйся Богу», который цитирует Боэций в «Утешении»[20].

---

[15] «Мир этот не мог бы быть согласован в единое целое из столь различных и противоположных частей, если бы не существовало единого начала, которое соединяет столь различное и несогласное» (Там же. С. 246).

[16] «Всё, что существует, до тех пор лишь продолжается и существует, пока является единым, но обречено на разрушение и гибель, если единство будет нарушено» (Там же. С. 243).

[17] *Боэций.* Наставление к арифметике / Пер. В. П. Зубова. Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 167.

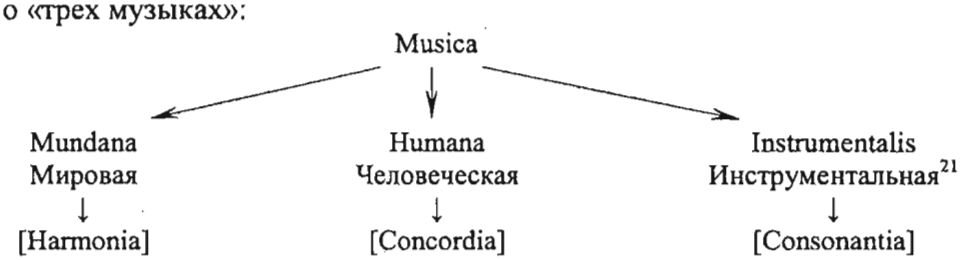
[18] *Боэций.* Утешение. С. 248.

[19] Там же. С. 226–227.

[20] Там же. С. 198.

▪ Учение о трех родах музыки и трех видах гармонии

Далее, мировая гармония отражается в устройстве человека и в музыке, которая есть ее *звуковое* проявление на земле. Отсюда знаменитая доктрина Боэция о «трех музыках»:



Мировая музыка, или harmonia mundi[22] – гармония мира, Вселенной; она является моделью или прообразом для двух других видов музыки. Божественный порядок мироздания начинается, конечно, с небесного порядка – в космосе, с его согласия в движении небесных тел и светил (куда включена и Земля, представлявшаяся центром Вселенной). Семь небесных светил, или сфер, соответствуют семи струнам кифары или лиры, образуя так называемый небесный гептахорд, или *гармонию сфер* – одновременное звучание семи звуков, каждый из которых соответствует «основному тону» определенного небесного тела («Наставления в музыке», I, 27; I, 2). Кроме того, мировая гармония также проявляется в гармонии четырех мировых элементов или стихий, в упорядоченной смене времен года и т. п.

Человеческая музыка, по Боэцию, – это многообразная гармония в человеке, в человеческом теле, в человеческой жизни и деятельности, а также гармония души и тела. В этом Боэций следует по стопам пифагорейцев, у которых медицина была важнейшей отраслью знания, культивировались тщательный уход за телом, избегание крайностей (залог телесного и душевного здоровья), спорт и физическая культура (концепция гармонически развитого человека – «мусически» и «гимнастически»).

Что же касается рекомендации избегать крайностей, то это находится в согласии с теорией пропорций, или «средних» (так древние называли пропорции, ибо средняя величина – это промежуточная между двумя крайними). Гармония в этом смысле – нечто среднее, уравновешенное. Боэций в другом своем труде пишет: «...все добродетели тяготеют к середине. Ведь всякая добродетель находится в прекрасной середине между двумя крайностями. И поэтому всё, что превышает подобающую [меру] или не достигает ее, отклоняется от добродетели. Ибо добродетель придерживается середины»[23]. Названные проблемы, повторим, относятся к «человеческой музыке».

---

[21] Человеческий голос трактуется тоже как музыкальный инструмент («естественный»).

[22] Так она называется у Кеплера, а вслед за ним – и у Хиндемита.

[23] *Боэций*. Против Евтихия и Нестория // *Боэций*. «Утешение Философией» и другие трактаты. С. 186.

Музыка инструментальная, или музыка инструментов (которой и посвящен главным образом трактат Боэция), понимается как собственно звучащая, производимая человеческим голосом или инструментом. Сама возможность музыкального искусства обосновывается единством мира природного и человеческого; гармония космоса, природы составляет мировую музыку, которая воспринимается человеком в силу сходного гармонического устройства его самого, поскольку и сам человек – частица космоса и природы (микрокосм). А свойства «звуковой», или «инструментальной» музыки воспроизводят и моделируют музыку «мировую» и «человеческую».

С тремя родами музыки корреспондируют выделяемые Боэцием три вида гармонии – harmonia, concordia, consonantia (что отражено в вышеприведенной схеме). Все три понятия означают «гармонию», но различаются степенью своей обобщенности. Это, можно сказать, три реализации божественной гармонии как принципа всего сущего, три его ипостаси, или проявления. При этом греческая *harmonia* – самое обобщенное понятие. Оно подразумевает гармонию (красоту) божественных сущностей. *Concordia* – это согласие в одушевленных вещах, красота одушевленного мира[24]. И, наконец, *consonantia*[25] – это гармония, вошедшая в звуки, то есть музыкальная гармония в нашем смысле.

▪ О двояком познании гармонии. Musicus – кто он?

Но возникает вопрос: каково человеческое познание этой триединой музыки, или гармонии? Оно возможно двояким образом, а именно, практическим действием и разумом. Тот, кто познает ее разумом, называется musicus. У Боэция есть специальная глава в «Наставлениях в музыке» (кн. I, гл. 34), которая так и называется: «Кто такой музикус» («Quid sit musicus»).

Musicus – это понятие, для которого непросто подыскать подходящий русский эквивалент. Существуют разные толкования этого термина[26], но менее всего сюда подходит, казалось бы, само собой разумеющееся – «музыкант». По мысли Боэция, мало просто исполнять или даже создавать музыку, чтобы быть музикусом. Поэтому лучше всего, вероятно, транслитерировать этот термин, используя слово *музикус* – кстати, имевшее хождение в старой русской литературе (правда, в несколько ироническом смысле). Другой возможный вариант – ввести неологизм *музософ* (по аналогии с философом).

В данной главе Боэций выстраивает своего рода иерархию трех видов музыкальной деятельности: «Есть три вида [людей], связанных с музыкальным искусством. Одни играют на [музыкальных] инструментах, вторые сочиняют песни, и третьи выносят суждение о песнях и инструментальных сочинениях»[27]. Говоря об исполнителях, Боэций замечает, что последние получают наименование

---

[24] Concordia – слово с двоякой этимологией: от cor, cordis (сердце) и chorda (струна).

[25] От лат. sonans, sonantis (звучащий). Отсюда наши «консонансы» и «диссонансы».

[26] «Человек музыки» у Майорова (*Майоров Г. Г.* Цит. соч. С. 344), «музыковед» у Герцмана (*Герцман Е. В.* Цит. соч. С. 329).

[27] *Boetii.* De institutione musica. Цит. по: *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. С. 213.

своей профессии от названия инструмента, на котором играют (кифаред от кифары и т. д.). И исполнители, по мысли Боэция, далеки от понимания музыкальной науки[28].

Второй род имеющих отношение к музыке лиц – это творцы песен. Их он называет genus poetarum (род поэтов), то есть «песнеслагатели», которые сочиняют песни не столько при помощи умозрения и разума, сколько по некоему природному инстинкту[29].

Musici – это третий род людей, связанных с музыкой. Они определяются как имеющие способность суждения о ладах, ритмах, о целых песенно-поэтических композициях (de poetarum carminibus).

И далее следует определение *музикуса*[30]: это тот, кто «точным разумом постигает науку пения не службой [практического] действия [делания], но силой созерцания»[31]. При этом Боэций утверждает, что теоретик выше практика – настолько, насколько «разум выше тела». Здесь Боэций следует школам Платона и Аристотеля, где «теоретическая жизнь всегда ставилась на лестнице восходящих ценностей выше практической»[32].

Данная иерархия также обосновывается ролью разума и ощущения в познании. Разум и ощущение находятся в таком соотношении, что разум имеет безусловное преимущество перед слухом. То есть улавливать музыкальную гармонию мы можем, конечно, с помощью слуха, но слух как функция чувственная обладает некоторой приблизительностью и неточностью. Гораздо точнее то, что проверяет наш слух, а именно, разум. Ощущения несовершенны и субъективны[33], а точная, основанная на разуме наука дает надежные объяснения музыкальным явлениям; вот в этом-то и заключается работа теоретика музыки.

---

[28] Там же.

[29] Там же.

[30] Это знаменитое определение Боэция почти всегда дословно цитировалось во всех средневековых трактатах.

[31] Там же.

[32] *Майоров Г. Г.* Судьба и дело Боэция. С. 397.

[33] Обманчивость зрительных ощущений иллюстрируется Боэцием на примере с кругом: «Так, например, если кто-нибудь чертит круг от руки, то глаз, быть может, и признáет это за подлинный круг, однако разум понимает, что это отнюдь не то, чему начерченное подражает. Происходит же это оттого, что ощущение имеет дело с материей и в ней постигает образы, которые столь же текучи, несовершенны, неопределенны и неотделанны, как и сама эта материя» (Наставление к музыке, V, 2 / Пер. В. П. Зубова // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 164). То же самое относится и к слуховым ощущениям. И Боэций далее пишет о том, что если мы, интонируя, к примеру, восходящий пентахорд, каждый раз допускаем незначительные погрешности в поступенных ходах на тон, тон, тон и полутон, то по отдельности разница в сравнении с верной интонацией вроде бы не очень ощутима, но в результате часто оказывается, что «первый звук с пятым звуком не дают созвучия квинты, как должно было бы быть, если бы ощущение правильно оценило три тона и полутон» (Там же. С. 165).

Далее, из всего контекста труда Боэция следует, что *музикус* должен заниматься не только звучащей музыкой (instrumentalis), но также мировой и человеческой (то есть, метафизической, умопостигаемой), поскольку музыка едина в своей троичности и троична в своем единстве (см. выше). В идеале музикус поэтому – не только собственно музыкальный теоретик, но также и философ, который воспринимает, исследует, познает триединую гармонию, осознавая при этом музыкальную гармонию в ее единстве и связи с принципами гармонии *триединой*. Лишь в этом случае возможно частичное уподобление современного «музыковеда» подлинному «музикусу» Боэция.

2.4. Гармония и число. Теория числа

Как уже говорилось, основой гармонии мыслится мера, пропорция, то есть число и соотношения чисел. При этом речь идет о пропорциях потому, что они суть конкретизация гармонии – не просто некая слаженность, соразмерность, а такая соразмерность, которая имеет некое структурное выражение. Как говорилось выше, логический порядок мироздания, по Боэцию, таков, что на первом месте находится Бог и Божественный Разум. Далее, его частью являются числа, которые «бытийствуют» в телах, вещах, звуках, вообще во всей Вселенной (структурируя и определяя их). Гармония чисел есть гармония (равновесие) элементов во всякой вещи, предохраняющая ее от распада (само бытие всякой субстанции зависит от единения составляющих ее элементов).

Своеобразная философия числа содержится у Боэция в его «Наставлениях в арифметике» (I, 2). Она наследует философии неопифагорейца Никомаха из Герасы, знаменитого греческого математика (II в. н. э.), трактат которого «Введение в арифметику» Боэций перевел на латынь.

Боэций отмечает, что изучение математических наук необходимо для философа, ибо мир создан по образу чисел и имеет числовую структуру[34]. Прославляя Творца в «Утешении», Боэций сходно высказывается о роли числа[35]:

> О Зодчий мира и движенья побудитель мудрый,
> Строитель вдохновенный, что порядком правит вечным, <...>
> Числом Ты связываешь элементы все.

В основе всех чисел лежит единица. Единица мыслится как «матерь всего», как некое структурообразующее начало. В геометрии ей соответствует точка. Сама единица не есть число (множество), но числа непременно составляются из отдельных единиц. По Боэцию, «число – это собрание единиц». Числа представлялись также посредством геометрических фигур; например, тройка – треугольником, четверка – квадратом. Римские цифры, кстати, показывают, что числа воспринимались наглядно, зрительно, пластично – как нарисованные количества

[34] «Всё устройство предвечной природы вещей образовано по числовому принципу. Ибо число было изначальным образцом в уме Творца» (Цит. по: *Бородай Т. Ю.* [Примечания к теологическим трактатам Боэция] // *Боэций.* «Утешение Философией» и другие трактаты. С. 298, примеч. 13).

[35] *Боэций.* Утешение. С. 238.

единиц (I, II, III и т. д.). Таким образом, римские цифровые обозначения несут в себе геометрический образ числа. Число мыслится телесно – реальной, материальной фигуркой, о чем свидетельствует также иллюстрация чисел камешками=единицами. Чтобы образовать число, единицы должны отстоять друг от друга (в пространстве).

Далее Боэций передает своеобразную философию четного и нечетного числа. Так, единица несет в себе, по представлениям древних, мужское начало: она первична, несоставна и зачинает все остальные числа. Двоица – это женское начало, начало множения, элементарное множество. Она источник неопределенности, двойственности. Все другие числа принимают на себя свойства единицы и двоицы. У нечетных чисел преобладают свойства единицы: устремленность, завершенность бытия, у четных – двоицы (неустойчивость, незавершенность становления). Из нечетного и четного складывается некая гармония[36].

2.5. Концепция квадривия

Все математические предметы (величины), в изложении Боэция-Никомаха, делятся на два рода: непрерывные, называемые *массами*, и прерывные, или дискретные (называемые *множествами*). При этом предметы, относящиеся к массам, могут быть неподвижными (земля, квадрат, круг) и подвижными (мировой шар и всё, что вращается с постоянной скоростью). Среди прерывных величин есть самостоятельные числа («сами по себе»), и те, которые возникают из соотнесения каких-либо чисел (например, 2 : 1, 3 : 1)[37].

Каждый из этих четырех видов математических величин изучается отдельной наукой. Так, исследованием *неподвижных масс* занимается геометрия, астрономия изучает *подвижные массы*, арифметика (математика) исследует *множества сами по себе*, музыка же познает *отношения множеств друг к другу*. Отсюда возникают четыре математические науки, образующие квадривий:

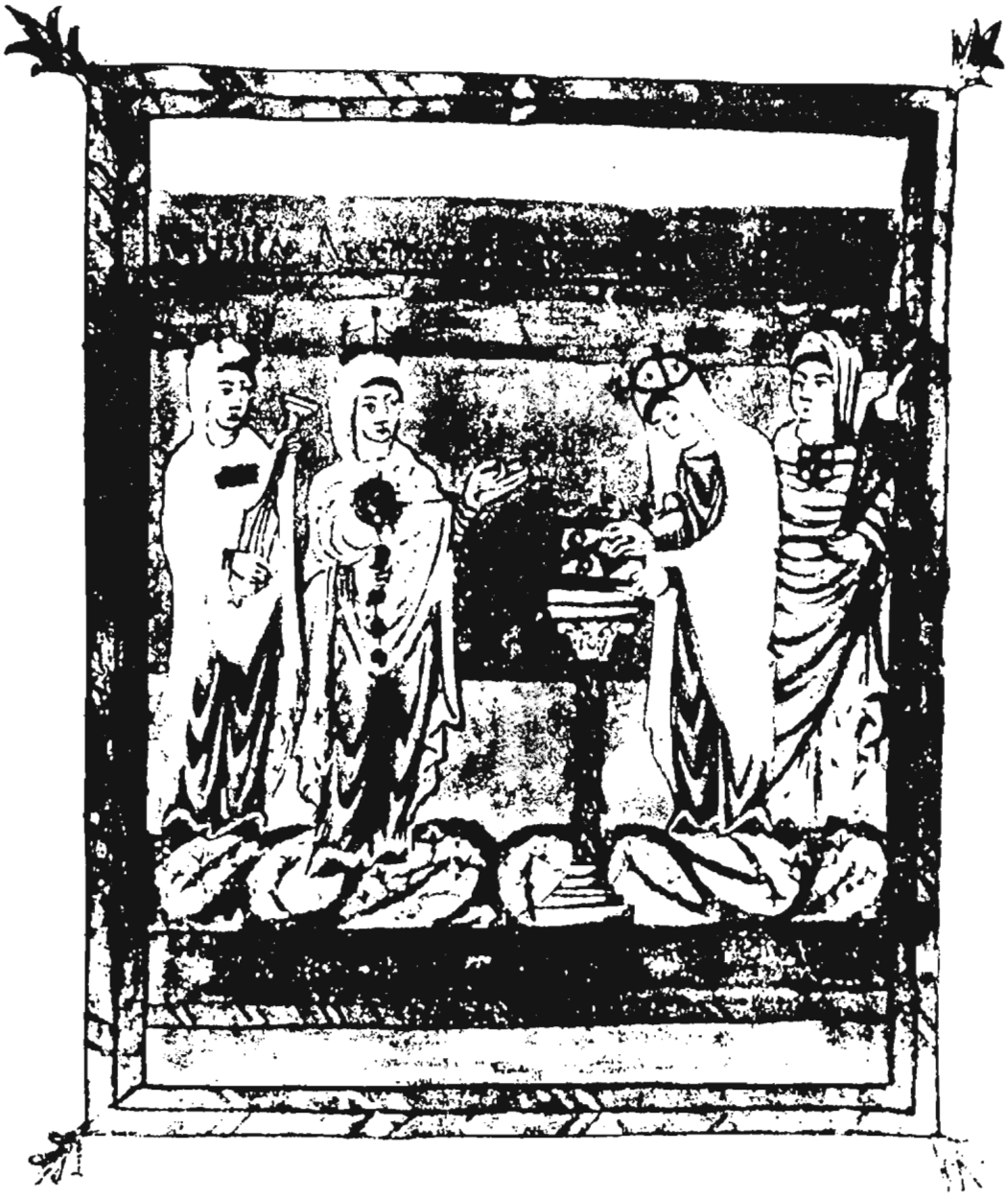
Числа (величины)

непрерывные (*массы*)		прерывные (*множества*)	
неподвижные	подвижные	«сами по себе»	пропорции
↓	↓	↓	↓
геометрия	астрономия	арифметика	музыка

[36] «Всякое число <...> состоит из того, что совершенно разъединено и противоположно, а именно – из чета и нечета <...> И эти противоположности тем не менее смешиваются в некоей дружбе и родственности и благодаря форме и власти этого единства образуют единое тело числа» (Наставление к арифметике, II, 82 / Пер. В. П. Зубова. Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 166).

[37] См.: *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. С. 28–29.

Как видим, в результате этих посылок музыка мотивируется как наука математическая (наука об отношениях чисел), а сама система данных наук обусловливается сущностью и свойствами числа, теория которого определяет и место музыки в системе познания.



Илл. 1. Символическое изображение дисциплин квадривия.
Миниатюра из рукописи IX века.
Бамберг, Государственная библиотека: Msc. Class 5, fol. 9v.

В своей концепции квадривия Боэций определенно следовал греческой традиции. Еще пифагореец Архит (ок. 400–365 до н. э.) говорил о четырех родственных математических науках. Его слова спустя пять веков почти дословно повторил неопифагореец Никомах в вышеупомянутом трактате об арифметике, переведенном Боэцием. При этом Никомах утверждал, что к вершине знания ведет путь через эти четыре науки[38]. Боэций повторяет, что в занятиях философией никто не достигнет совершенства, если не пойдет к нему словно неким «четырехпутием»[39]. «Четырехпутие» у Боэция и выражено термином quadruvium, позднее трансформировавшимся в quadrivium[40]. Судя по всему, в качестве особого термина он был введен именно Боэцием[41], и таким образом идея греков о четырех родственных математических науках оказалась заключенной в «квадратные рамки» емкого латинского термина.

Вместе с тем Боэций ясно дает понять еще одну особенность музыки как науки, которая выводит ее за плоскость квадривия. В 1-й главе 1-й книги «Наставлений в музыке» он пишет: «...из четырех отраслей математики все прочие, кроме музыки, трудятся над исследованием истины, тогда как музыка связана не только с умозрением, но и с нравственным строем души»[42]. Это важнейшее положение (программное для музыкального искусства и науки о нем) отсылает к проблематике древнегреческого учения об этосе. И хотя большая часть трактата Боэция о музыке посвящена проблемам акустико-математическим, всё же не случайно, что начинает он свой трактат с главы, которая называется: «Музыка от природы связана с нами, и она либо облагораживает, либо портит нравы».

2.6. Учение о пропорциях

Итак, музыка есть наука, которая занимается отношениями чисел. Отсюда и возникает теория пропорций в музыке. *Пропорция* есть определенное сравнение двух величин между собой через третью, а именно, среднюю. Поэтому пропорции еще назывались у теоретиков средними. Итак, пропорция предполагает три числа – большее, меньшее и среднее, и выражается через равенства. Пропорциональность есть совокупность пропорциональных равенств. Боэций передает три основные пропорции – арифметическую, геометрическую и гармоническую. Рассмотрим их по порядку.

Арифметическая пропорция – это система трех чисел (a, b, c), для которых выполняется условие равенства разностей (b – a = c – b), например: 1, 2, 3 (2 – 1 = 3 – 2) или 3, 5, 7.

---

[38] Там же. С. 27.

[39] Там же.

[40] Впрочем, нельзя исключать и описки в рукописях.

[41] Там же. С. 28.

[42] Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 155.

Геометрическая пропорция – это система трех чисел, для которых выполняется условие равенства отношений (a : b = b : c), например, последовательность чисел: 1, 2, 4 (1 : 2 = 2 : 4) или 1, 3, 9.

Гармоническая пропорция (самая сложная, так как она объединяет два предыдущих принципа) предполагает равенство отношений между разностями смежных членов и отношением крайних членов (b – a) : (c – b) = a : c. Например, последовательность чисел 3, 4, 6, у которых (4 – 3) : (6 – 4) = 3 : 6.

Интересно, что гармоническая пропорция является инверсией арифметической. Это можно проверить следующим образом. Возьмем иной способ представления чисел, а именно: любое число может быть представлено в его отношении к измерителю, то есть единице. Тогда арифметическая пропорция будет выглядеть таким образом: $\frac{1}{1}\frac{2}{1}\frac{3}{1}$

Если мы ее перевернем, то получим дроби: $\frac{1}{1}\frac{1}{2}\frac{1}{3}$

Теперь сделаем из этих дробей целые числа. Для этого нам нужно подобрать общий знаменатель. Это будет 6. Тогда получим: $\frac{6}{6}\frac{3}{6}\frac{2}{6}$

Но 6 : 3 : 2 – это и есть гармоническая пропорция, которая действительно таким образом есть «перевертыш» арифметической. Можно, конечно, считать и наоборот, что арифметическая есть инверсия гармонической. Так или иначе, эти две пропорции взаимообратимы.

2.7. Некоторые примеры действия пропорций в музыке

Каждая из этих трех пропорций имеет свою сферу действия в музыке и показывает зависимость ряда музыкальных явлений (прежде всего акустических) от пропорций и чисел. Так, по законам арифметической пропорции (скорее прогрессии) выстраивается, как известно, обертоновый ряд. Боэций не мог этого знать, поскольку обертоновый ряд был «открыт» или научно осмыслен только в XVII веке (М. Мерсенном). Однако в том-то и состоит значение пропорций, что их действие и значение раскрывается в истории музыки постепенно.

Как известно, всё устройство музыкальных инструментов основано на действии этого ряда. Большое значение имеет он и для истории гармонии, а следовательно – и для истории музыки вообще. Создается впечатление, что история музыки развертывается по законам числа, в частности, по арифметической прогрессии обертонового ряда: имеет место как бы движение слухового сознания по обертоновому ряду вверх и постепенное освоение очередных, всё более далеких (высоких) обертонов. При этом каждый этап освоения падает на определенную историческую эпоху или создает ее. Арифметическая прогрессия обертонового ряда предвещает Новую музыку XX века с закономерной непреложностью (освоение зоны после 16-го обертона) в формах сонорики, микрохроматики и т. п.

Разумеется, число – это далеко не единственный фактор истории музыки, но, безусловно, он является во многом *определяющим* (природным, объективным). И не странно ли, что грандиозные потрясения в слуховом сознании можно объяснить простой перестановкой чисел подобно фигурам на шахматной доске? Не удивительно ли, что история музыки развертывается по структуре обертонового ряда? Сейчас мы можем всё это видеть как бы в ретроспективе, так как перед нами расстилается вся «наличная» история музыки, которая теперь может быть осознана как некая *градуированная шкала*. Боэций и древние пифагорейцы этого видеть не могли, тем более они не могли делать никаких прогнозов на этот счет, но тем примечательнее факт, что их теория пропорций работает на материале последующей истории музыки.

Что касается геометрической пропорции, то она или, точнее, геометрическая прогрессия лежит в основе таких явлений, как метрическая симметрия, то есть тенденция к прогрессирующей квадратности построений в песенно-танцевальных стиховых структурах[43]. Действие геометрической пропорции обнаруживается и в системе функциональной взаимозависимости членов в формуле S : T = T : D (по Рамо – 9 : 3 = 3 : 1).

Отношения гармонической и арифметической пропорций (как отношения инверсионные) реализуются, например, в соотношении мажорного и минорного трезвучий[44]. Это было отмечено Дж. Царлино, который в XVI веке, основываясь на математической теории пропорций (известной ему, наверняка, от Боэция) и следуя принципам актуального для той эпохи строя, математически обосновал *оба трезвучия* (причем задолго до того, как мажор и минор стали реально господствующими ладами в западной музыке).

Тот же Царлино отметил, что отношения автентического и плагального церковных ладов также подчиняются отношениям гармонической и арифметической пропорций. Так, остов автентического лада – это квинта + кварта, то есть в числовом выражении интервалов – 6 : 4 : 3 (3 : 2 – квинта и 4 : 3 – кварта). Таким образом, костяк автентического лада «строится» гармонической пропорцией. Остов же плагального лада, будучи инверсией автентического (кварта + квинта), подчиняется арифметической пропорции (4 : 3 : 2).

Система Боэция имеет ключевое значение для средневековой и ренессансной теории музыки. Находясь на перепутье между языческой античностью и христианским Средневековьем, труды Боэция представляют важнейший источник для изучения наследия античности, которое римский философ-неоплатоник изложил и систематизировал.

---

[43] Теория метрических функций тактов (1 – 2 – 4 – 8). См. тему *VI.3.2.*

[44] Большое трезвучие (в длинах струн) – 15 : 12 : 10 (гармоническая пропорция), малое трезвучие – 6 : 5 : 4 (арифметическая пропорция). Подробнее об этом см. в разделе о Царлино (*III.2*).

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Боэций. Наставление к музыке. Наставление к арифметике (фрагменты) / Пер. с лат. В. П. Зубова // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Ред.-сост. В. П. Шестаков. М., 1966. С. 153–167.

Боэций. «Утешение Философией» и другие трактаты / Ред.-сост. Г. Г. Майоров. М., 1990.

Боэций. О музыкальном установлении / Публ., пер. с лат., комментарии и исследование Е. В. Герцмана // *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. СПб., 1995.

Boetii. De institutione musica // *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. СПб., 1995.

Boetius A. M. T. S. De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque / Ed. G. Friedlein. Lipsiae, 1867.

▪ Исследования

Герцман Е. В. Музыкальная боэциана. СПб., 1995.

Майоров Г. Г. Судьба и дело Боэция // *Боэций.* «Утешение Философией» и другие трактаты. М., 1990.

Уколова В. И. Из истории эстетических учений раннего Средневековья (Эстетические взгляды Боэция) // Европа в средние века: экономика, политика, культура. М., 1972.

3. Новации Гвидо Аретинского в музыкальной науке и практике

Гвидо Аретинский (первая половина XI века) – один из самых знаменитых музыкальных ученых Средневековья[1]. Его деятельность падает на начало так называемого Высокого Средневековья и в известном смысле обобщает достигнутое на каролингском этапе в западной музыкальной теории. В то же время Гвидо оказал огромное влияние на дальнейший ход развития западной музыки и ее теории. В средневековой традиции он был включен в пантеон «изобретателей» музыки наряду с Пифагором, Орфеем, Боэцием.

3.1. Краткая биография

В жизни и деятельности Гвидо выделяются два периода – помпозский и аретинский.

В Помпозе (на Адриатическом побережье близ Феррары и Равенны)[2] Гвидо получил воспитание и образование в бенедиктинском монастыре. Там же он начал карьеру певца и педагога – весьма успешную: как следует из «Письма», вместе с группой соратников (среди которых и некий «брат Михаил» – правая рука Гвидо) он внедрял в практику обучения пению всякого рода новшества. Вместе с Михаилом он полностью переписал певческую книгу Антифонарий, нотировав его по усовершенствованной им линейной системе. Благодаря этим новациям обычное время, необходимое для разучивания певческого репертуара – 10 лет, сокращалось до двух, а незнакомые песнопения могли петься с листа. Методы Гвидо привлекли внимание в разных областях Италии, но в самом Помпозском аббатстве они вызвали зависть и насмешки.

В Ареццо (расположенном в Тоскане) Гвидо и Михаил были вынуждены перебраться (ок. 1025) в результате происков недоброжелателей. Там Гвидо жил и работал до конца своих дней. Местный епископ Теодальд оценил его реформы по достоинству и поручил ему подготовку певцов для городского собора. На службе в епископате в Ареццо Гвидо пробыл около десяти лет (1025–1036). В этот период на него оказало большое влияние общение и, возможно, сотрудничество с жившим там теоретиком Одо[3].

---

[1] Guido d'Arezzo, латинизированная форма – Guido Aretinus. Годы жизни Гвидо точно неизвестны. В энциклопедии Die Musik in Geschichte und Gegenwart (2002) осторожно указано только время активной деятельности теоретика: 1020–1035. Биографические сведения о нем черпаются главным образом из его собственных трудов, прежде всего из «Микролога», а также из «Письма». Составление первого было закончено автором в возрасте 34-х лет во время правления папы Иоанна XIX, чей понтификат приходится на 1024–1033 гг. Соответственно 1024/1033–34 = 990/999: так определяется примерное время рождения Гвидо. Умер он после 1033 года. Называемое в прежних зарубежных и отечественных изданиях время смерти – около 1050 – ныне пересмотрено.

[2] В то время это, как и г. Ареццо, были владения Германии (см. далее *II.3.4*).

[3] Одо Аретинский (Псевдо-Одо) – предполагаемый автор трактатов «Dialogus de musica» и «Musicae artis disciplina» (GS II, 252ff), на которого Гвидо ссылается в конце своего «Письма» как на «почтеннейшего аббата Одо». Совершенно очевидно, что Гвидо во многом основывался на работах этого выдающегося теоретика.

Визит к Папе в Рим – это событие, о котором достоверно известно от самого Гвидо: он с увлечением рассказывает об их встрече в «Письме» (между 1024 и 1033). Иоанн XIX, прослышав об успехах Гвидо, призвал его и познакомился с усовершенствованным Антифонарием. Гвидо описал реакцию Папы: «...Папа чрезвычайно обрадовался моему приезду, долго беседовал и о разном расспрашивал; как некое чудо, он всё вертел наш Антифонарий и, непрестанно твердя перечисленные в начале [книги] правила, не отступился, то есть буквально не сошел с места, на котором сидел, пока не выучил незнакомый ему, выбранный им произвольно версикул[4], и тогда то, чему он едва ли мог поверить [в пересказах] других, внезапно обнаружил в себе самом. Чего же боле?»[5]. После того как Гвидо за одну аудиенцию научил Папу петь с листа по своей системе, разработанная им нотация была рекомендована церковью для всеобщего употребления.

Метод сольмизации, наряду с нотной реформой, считается главным достижением Гвидо, поэтому им будет уделено основное внимание[6].

3.2. Музыкально-теоретические сочинения

В настоящее время Гвидо считается автором четырех трактатов[7].

«Пролог к Антифонарию», или «Другие правила о незнакомом песнопении»[8]

В этом трактате, представляющем «теоретическое введение» к Антифонарию (собранию литургических песнопений), нотированному по усовершенствован-

---

[4] Версикул (уменьшительное от vers – стих) – небольшое песнопение Оффиция.

[5] *Гвидо Аретинский.* Послание о незнакомом пении / Пер. с латыни, комментарии С. Лебедева // *Лебедев С., Поспелова Р.* Musica Latina. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке: Хрестоматия. СПб., 2000. С. 219. В дальнейшем ссылки на этот трактат будут даваться по этому изданию сокращенно: *Гвидо.* Послание.

[6] О нотной реформе Гвидо см. статью: *Поспелова Р.* Реформа нотации Гвидо Аретинского: «Пролог к Антифонарию» // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 48–67, а также раздел в кн.: *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М., 2003. С. 50–89.

[7] В изданиях Герберта и Кусмакёра Гвидо приписывается больше трудов, в том числе, например, некий «Correctorius», фрагмент которого (под названием «Correctaneus») напечатан в кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Ред.-сост. В. П. Шестаков. М., 1966. С. 204.

[8] Prologus in Antiphonarium (Aliae regulae de ignoto cantu). Написан в Помпозе, около 1020–1025; изд.: GS II, p. 34–41; Guidonis Prologus in Antiphonarium / Ed. J. Smits van Waesberghe // Divitiae Musicae Artis. A. III. Buren, 1975 (критическое). Новое критическое изд. с англ. переводом: *Pesce D.* Guido d'Arezzo's «Regulae rhythmicae», «Prologus in antiphonarium», and «Epistola ad Michaelem»: a Critical Text and Translation with an Introduction, Annotations, Indices and New Manuscript Inventories. Ottawa, 1999. Фрагмент в переводе М. В. Иванова-Борецкого см.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 200–201 (под названием «Другие правила о неизвестном пении»). Полный перевод с комментариями и вступ. статьей см.: *Поспелова Р.* Реформа нотации Гвидо Аретинского: «Пролог к Антифонарию» // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. С. 48–67, а также в кн.: *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков <...>. С. 309–315.

ной им системе, Гвидо сетует на то, что певцы тратят массу времени на разучивание песнопений с учителем (то есть – с его голоса), тогда как самостоятельно вообще не могут освоить ни один антифон, «пусть даже они упражняются денно и нощно хоть сто лет»[9]. В результате «многие клирики и монахи с небрежением относятся к псалмам, священным чтениям и прочим делам благочестия, тогда как науку пения, которой они никак не могут овладеть, долбят тяжким и упорным трудом»[10]. Как следствие, вместо того, чтобы славить Бога, они состязаются между собой (в искусстве пения), что кажется ему «тягчайшей ошибкой в святой церкви и опасным разногласием». Чтобы исправить это положение, Гвидо и решается предложить по-новому «невмированный» Антифонарий. Введенная им нотация позволяла ученикам после усвоения нескольких несложных правил достаточно надежно разучивать неизвестные им хоралы «самостоятельно, без учителя», то есть прямо «с нот».

Нотация Гвидо представляет линейную систему – «лестницу», на которую «сажаются» привычные в те времена знаки – невмы. Новое состоит в том, что линиям и промежуткам придаются точные высотные значения. Своеобразными «указателями» этих значений (или ключами) служили помещенные в начале определенные буквы монохорда, или же сами линии окрашивались в определенный цвет как знак этих букв. Гвидо, по его словам, использовал два цвета: желтый для линии=позиции *c* и красный для линии *f*. Причиной выбора именно этих высот в качестве точек отсчета был тот факт, что ниже каждой из них находятся полутоны, которые всегда составляли особую трудность для певцов при чтении невм[11].

Ключевые обозначения в начале нотных линеек, равно как и окрашенные линии (род музыкального светофора), порознь или в сочетании, можно встретить в рукописях Центральной Италии XI–XII веков, что показывает влияние Антифонария Гвидо (подлинник которого утрачен). Цветные линии исчезли в XIII веке, тогда как ключи-буквы сохранились до наших дней в виде основных ключей «фа», «до» и «соль». Следует, впрочем, отметить, что линейная система была подготовлена предшественниками Гвидо: Псевдо-Хукбальдом и некоторыми другими; Гвидо только усовершенствовал ее – но так, что уже почти тысячелетие признается великим реформатором-рационализатором с гениальной, по оценке Г. Римана, головой[12].

---

[9] GS II, p. 34b.

[10] Ibid., p. 35a.

[11] См. пример 3 в статье: *Поспелова Р.* Реформа нотации Гвидо Аретинского. С. 56. К X веку этот прием уже использовался в нотных рукописях. При этом часто указывается, что Гвидо ввел третью линию для звука *a* (почему его нотация называется иногда трехлинейной). В «Микрологе» учебные образцы линейной нотации содержат, впрочем, разное количество линеек, часто 4–5 (см. примеры 1–2 там же, с. 55).

[12] *Riemann H.* Studien zur Geschichte der Notenschrift. New York; Wiesbaden, 1970. S. 158.

«Правила Пролога к Антифонарию, переложенные на стихи»[13]

Данный трактат представляет собой стихотворное переложение предыдущего сочинения Гвидо, «Пролога к Антифонарию». Здесь также содержится описание новой системы нотации. Обсуждаются и некоторые темы – звукоряды, интервалы, лады (более подробно рассмотренные в «Микрологе», о котором далее). Из стихотворного трактата часто цитируют стишок «Musicorum et cantorum», где развивается типично боэцианская мысль о превосходстве теоретика над певцом-практиком[14]. Впрочем, в конце еще одной своей работы – так называемого «Письма» – Гвидо утверждает, что книга Боэция полезна только философам, а не певцам.

«Краткое учение о музыкальном искусстве», или «Микролог»[15]

«Микролог» парадоксальным образом представляет самый обширный трактат Гвидо. Проблематика его разнообразна: звукоряды, интервалы, лады, органум и др.; рассмотрим некоторые из затронутых в нем вопросов.

Гвидо поощряет использование монохорда для выучивания звуков, интервалов и хоральных мелодий (гл. 1). Он экспонирует звукоряд из 21 ступени, включая двойную ступень *b/h* для двух октав (малой и первой)[16].

Говоря о ладах[17], Гвидо предпочитает термины *modus* или *tropus* термину *tonus*. Лады он называет по старой системе – protus, deuterus и т. д. с разделением на автентические и плагальные. Однако в более раннем «Прологе к Антифо-

---

[13] Regulae rhythmicae in antiphonarii prologum prolatae. Написано в Ареццо или близ него, ок. 1025–1027. Изд.: GS II, p. 25–34; Guidonis Aretini Regulae rhythmicae / Ed. J. Smits van Waesberghe. Buren, 1985 // Divitiae musicae Artis IV/A (критическое). Фрагменты русского перевода (две строфы) опубликованы в кн.: *Лебедев С., Поспелова Р.* Musica Latina. С. 132–133 (лат. текст); 166, 171 (перевод С. Лебедева).

[14] В переводе Вс. Рождественского он звучит так: «Музыкант и исполнитель – две различные заботы. / Первый музыку изведал, а второй выводит ноты. / Он поет не понимая, и зовешь ослом его ты». См.: *Лебедев С., Поспелова Р.* Цит. изд. С. 171. Там же приведены два других варианта перевода.

[15] Micrologus de disciplina artis musicae. Написан ок. 1028–1032, в Ареццо или близ него. Изд.: GS II, p. 2–24; Guidonis Aretini Micrologus / Ed. J. Smits van Waesberghe. Rome, 1955 // CSM 4 (критическое). Фрагменты русского перевода см.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 196–200 (пер. Л. Н. Годовиковой); *Федотов В.* Начало западноевропейской полифонии. Владивосток, 1985. С. 106–112 (главы 18 и 19 об органуме). См. также англ. перевод «Микролога» в изд.: *Babb W.* (tr.), *Palisca C. V.* (ed.). Hucbald, Guido, and John on Music: Three Medieval Treatises. New Haven, 1978; франц. пер.: *Colette M.-N.* (tr.), *Jolivet J.-Ch.* (ed.). Gui d'Arezzo. Micrologus. Paris, 1993.

[16] См.: GS II, p. 4b, 19b, а также схему в разделе *II.3.4*.

[17] О ладовом учении в «Микрологе» см.: *Пушкина Ю.* «Микролог» Гвидо Аретинского: новые штрихи к ладовому учению // Старинная музыка. 2005. № 2. Там же см. выполненный ею перевод глав 7–9.

нарию» он именует их согласно латинской традиции primus, secundus и т. д. вплоть до octavus.

Важный смысл имеет положение о *финалисе* как о главном критерии определения лада (гл. 11): «По началу мелодии ты не знаешь, что последует, но по окончании ее видишь, что предшествовало. Поэтому на конечный звук нам лучше всего ориентироваться»[18]. Таким образом, Гвидо формулирует важнейший принцип модального лада (в отличие от более привычного нам тонального). Лад разворачивается постепенно и полностью раскрывается только по завершении песнопения – с появлением главного, конечного, устоя – финалиса. Гвидо дает понять, что финалис ретроспективно проясняет значения ступеней лада. И действительно, финалис часто появляется только в самом конце (особенно в условиях автентических ладов), начальные же звуки в разных ладах могут быть одинаковыми[19].

Кроме того, Гвидо подчеркивает, как важно учитывать для понимания формы и лада песнопения строение не только целого, но и его разделов: он говорит об определенных отношениях с финалисом концов и начал тексто-музыкальных строк (так называемых *дистинкций*, о них далее). Судя по всему, имеется в виду то, что ныне называют каденционным планом: соотношения ультим (то есть заключительных тонов) строк с финалисом. При этом он рекомендует (со ссылкой на образцовые, по его мнению, сочинения Амвросия), начинать и заканчивать почти все, как он пишет, дистинкции одним и тем же звуком и, предпочтительно, финалисом (как и всё песнопение в целом)[20]. А это, фактически, принцип, ведущий к позднейшей тональности (с ее сквозным тяготением к тональному центру).

Большое значение имеют главы 18 и 19 по *диафонии*, которая, как пишет Гвидо, в просторечии зовется «органумом». В этих важнейших документах по

---

[18] GS II, p. 12a.

[19] Это касается и псалмовых тонов (где одинаковые зачины имеют первый и шестой псалмовые тоны, третий и восьмой), и свободных композиций (хотя и в меньшей степени). Подробнее о средневековой ладовой системе как таковой см.: *Холопов Ю. Н.* Средневековые лады // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981; *Холопов Ю. Н.* Церковные лады // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 613–614; *Холопов Ю.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция: Материалы научно-практической конференции. М., 1999; *Дьячкова Л.* Средневековая ладовая система западноевропейской монодии: Вопросы теории и практики. М., 1992; *Ефимова Н.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. М., 1998; *Лыжов Г. И.* Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века. Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М.: МГК, 2003, и др. Формулы псалмовых тонов см. в кн.: Григорианский хорал / Сост. Т. Кюрегян, Ю. Москва: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 20. М., 1997. С. 105–108. Там же можно сравнить, к примеру, антифон Salva nos на с. 115 (3-го тона) и респонсорий Beata на с. 124 (7-го тона), которые одинаково начинаются; при этом в антифоне финалис появится в первый (и последний) раз только в конце (звук *e*).

[20] GS II, p. 16a–16b.

ранней истории многоголосия даны образцы двухголосного органума[21], характеризуется параллельный квинтовый органум (который описан еще в «Musica enchiriadis») как «жесткий», «резкий». Сам же Гвидо рекомендует в качестве органумных созвучий кварту, большую и малую терции, а также большую секунду, называя органум с их участием «мягким родом диафонии». Во избежание тритона в квартовом органуме Гвидо приводит ряд правил косвенного движения; при их применении возникает так называемый *organum suspensum* (букв. – «висящий, выдержанный, подвешенный»), в котором можно усмотреть прообраз органного пункта[22].

Интересны мысли Гвидо относительно одноголосных композиций. В гл. 15 «О надлежащем сочинении мелопеи» представлено своеобразное учение о музыкальной форме (применительно к монодии). Свою систему структурных единиц Гвидо создает, по собственному признанию, ориентируясь на словесно-речевой синтаксис, стихосложение. Следуя от наименьшего элемента к наибольшему, он выстраивает ряд понятий, среди которых: звуки (soni), слоги (syllabae), невмы (neumae), дистинкции (distinctiones). Отдельные *звуки* складываются, по Гвидо, в *музыкальный слог*, или, как сказали бы мы, в попевку. Соединение музыкальных слогов образует *невму*, представляющую, судя по всему, аналог музыкальной фразы. Наиболее же крупное построение – *дистинкция* (букв. – «разделение», «раздел») – может быть уподоблено мелодической строке, по окончании которой имеется достаточно глубокая цезура для взятия дыхания.

При сочинении мелодии Гвидо рекомендует добиваться приблизительного равенства дистинкций по протяженности, ссылаясь при этом на равенство строк в стихах: «Следует, чтобы наподобие стихов дистинкции были бы равновеликими», – прямо пишет он. В этом базовом положении можно усмотреть отдаленное сходство с тем, что позднее ляжет в основу теории песенной формы. Здесь же даются правила просодии, в частности: нельзя, чтобы долгий музыкальный звук приходился на краткий (безакцентный) слог и, напротив, долгий (акцентный) слог требует большей длительности музыкального звука[23].

Кроме того, Гвидо описывает некоторые конкретные приемы мелодического развития, например, то, что, по всей вероятности, соответствует более позднему понятию обращения: «Если часть мелодии, исходя из высокого звука, дает определенную фигуру или описывает определенную линию, то пусть другая часть мелодии, исходя из низкого звука, противопоставит ей такую же фигуру: это похоже на то, как мы, глядясь в колодец, видим отражение нашего лица»[24].

---

[21] GS II, p. 23.

[22] Нотный пример см. в кн.: *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. С. 94. Подробнее об этих главах «Микролога» см. в указ. выше книге В. Федотова (с. 17–24).

[23] GS II, p. 16a, 17a.

[24] Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Пер. Л. Н. Годовиковой. С. 197. Возможно, однако, что речь идет просто о повторе мелодической фигуры на расстоянии или непосредственно в более низком регистре (с эффектом эха).

А буквально перед этим он описывает, судя по всему, явление, известное нам как ракоход, говоря: «Далее нужно, чтобы повторяющаяся часть мелодии тот же путь восполняла назад в обратном движении и даже теми же самыми ступенями, какими она шла при своем первом появлении»[25].

Зачатки учения о выразительности тематизма можно видеть в словах Гвидо о необходимости соответствия музыки и текста: «Характер мелодии должен подражать событиям, так чтобы печальным событиям соответствовали бы мрачные [низкие?] мелодические обороты, спокойным – приятные, а счастливым – ликующие и т. п.»[26].

И, наконец, в конце главы содержится любопытное замечание о каденциях. Указывая на желательное в них замедление, Гвидо обосновывает это забавным сравнением с усталым животным: «Звуки в конце строк должны всё медленнее приходить к точке взятия дыхания, бегущей лошади подобно, как если бы они достигали остановки, изнуренные тяжелым трудом»[27]. И примечательно, что Гвидо советует применять в случае подобных замедлений соответствующие знаки: «Часто или редко, сообразно с тем, как требуется, могли бы ставиться знаки, указывающие на данное обстоятельство»[28].

Вызывает интерес учение Гвидо о «комбинаторных» приемах создания мелодии (гл. 17). Этот метод позже получил название *эквивокализма*, так как он основан на принципе закрепления пяти гласных латинского алфавита за пятью музыкальными звуками:

буквы алфавита: a e i o u
музыкальные звуки: *c d e f g*

Поскольку любое латинское слово в своем составе содержит какие-то из названных гласных, то можно легко «озвучить» его по данной системе (литерафонии, как это принято называть ныне). Например, Гвидо приводит следующий текст: Sancte Johannes. Исходя из составляющих его гласных, он выводит мелодию[29]:

S*a*n-ct*e* J*o*-h*a*n-n*e*s
c d f c d

Как видим, получившаяся мелодия носит музыкально «случайный» характер, так как она полностью производна от входящих в данное словосочетание гласных букв. Чтобы расширить этот бедный набор из пяти звуков, Гвидо охватывает пятью гласными весь тогдашний звукоряд из 19-ти ступеней[30]; а поскольку нот семь и они повторяются в разных октавах, то на одинаковые высоты (в разных октавах) приходятся разные буквы и наоборот, одни и те же буквы падают на разные высоты. Гвидо приводит следующую схему:

---

[25] Там же.

[26] GS II, p. 17a.

[27] Ibid.

[28] Ibid.

[29] GS II, p. 19. Более подробный комментарий и сам пример в полном виде см. в работе: *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков <...>. С. 72, 349–350.

[30] Два варианта звука *b/h* (в малой и первой октавах) понимались как одна ступень.

a bh c d.

Γ A B C D E F G. a bh c d e f g. a bh c d.[31]

a e i o u. ae i o u. ae i o u. a e i o.

Данный метод сложения мелодии, по Гвидо, иногда справедливо критикуют как «механический»[32]. Он выражает тенденцию к предельному рационализму или даже структурализму в сочинении, однако в те времена вряд ли кто-нибудь относился к нему серьезно.

«Письмо Гвидо о незнакомом песнопении, направленное брату Михаилу»[33]

В трактате изложен новый метод сольмизации – очередное новшество Гвидо по обучению певцов (первым этапом была реформа нотации). Есть разделы об интервалах, ладах, перекликающиеся с «Микрологом». «Письмо» – также важный источник биографических сведений о Гвидо (рассказ о посещении Папы во вводной его части).

3.3. Учение о сольмизации

- **От гимна св. Иоанну к гвидонову гексахорду**

То, как Гвидо из гимна св. Иоанну по принципу акростиха «смастерил» свой гексахорд, приспособив его для целей сольмизации, достаточно известно: разбив текст на фразы, он обозначил их первыми слогами соответствующие начальные звуки в мелодии, которые, сложенные вместе, образовали шестиступенный звукоряд. Ниже приводится гимн, записанный в трех вариантах: в оригинальной буквенной нотации (верхняя строка) с текстом (под ней), затем в современной нотной записи и далее – в аналитических целях – разбитым на фразы[34]:

---

[31] GS II, p. 19b. Последний ряд неполный, но с учетом продолжения звукоряда вверх до e^2 он теоретически мог бы замкнуться гласной *и*.

[32] *Сакетти Л.* Очерк всеобщей истории музыки. СПб., 1883. С. 60. Описание данного метода с нотными примерами см. также в кн.: *Сапонов М.* Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения. М., 1982. С. 9–13.

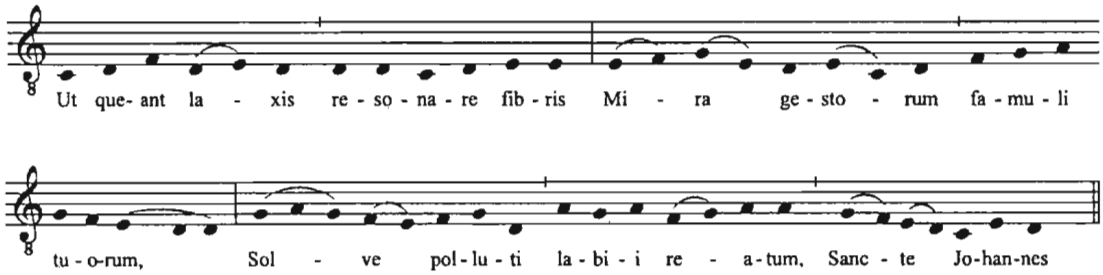
[33] Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa. Написано ок. 1028–1030, но не позднее 1033 (в Ареццо или его окрестностях). Изд.: GS II, p. 43–50. Латинский текст по Герберту и русский перевод (С. Лебедева) напечатан в кн.: *Лебедев С., Поспелова Р.* Musica Latina. С. 124–132, 217–231. Новое критическое издание с англ. переводом: *Pesce D.* Guido d'Arezzo's «Regulae rhythmicae», «Prologus in antiphonarium», and «Epistola ad Michaelem»: a Critical Text and Translation with an Introduction, Annotations, Indices and New Manuscript Inventories. Ottawa, 1999. Фрагменты см.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 201–303 (пер. М. В. Иванова-Борецкого).

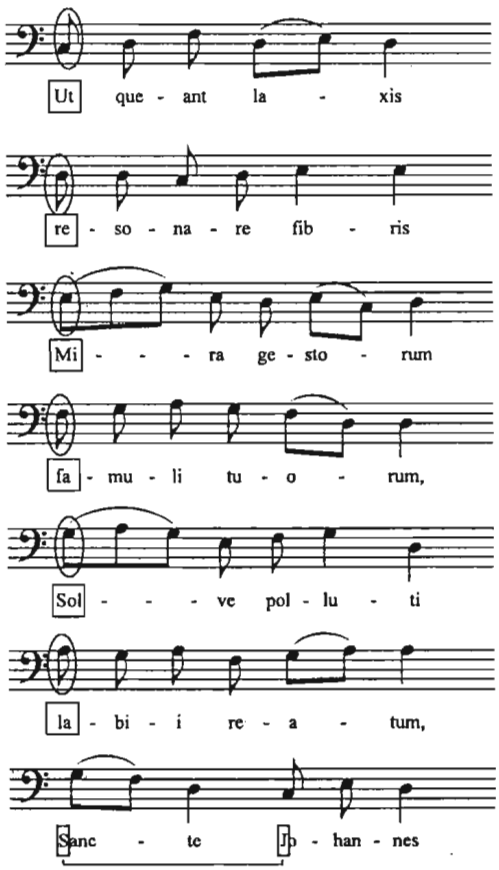
[34] Последний «комментирующий» нотный пример заимствован из статьи: *Холопов Ю. Н.* Гексахорд // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 130. Переводы гимна см. в кн.: *Лебедев С., Поспелова Р.* Musica Latina. С. 182, 220.

Гимн Ut queat laxis

C D F DE D D D C D E E E FGE D EC D F G a
UT que–ant la–xis **RE**–so–na–re fi–bris **MI**–ra ge–sto–rum **FA**–mu–li

G FED D Ga GFE F G D a G a FG a a GF ED C E D
tu–o–rum, **Sol**–ve pol–lu–ti **LA**–bi–i re–a–tum, Sanc–te Io–han–nes





Цель Гвидо, очевидно, заключалась в том, чтобы создать *слоговую (сольмизационную) нотацию* для певцов, то есть параллельную уже имеющейся буквенной слоговую систему знаков для фиксации центрального отрезка певческой гаммы или церковного звукоряда, от *c* до *a*. Г. Риман писал: «Известное *Ut queant laxis* было не что иное, как versus memorialis [памятный стишок], с помощью которого певцы быстрее могли себе представить отношения звуков в диатонической гамме»[35].

- **Модальные функции в гексахорде**

Гексахорд выражает модальные (ладозвукорядные) отношения в тогдашней ладовой системе, а слоги – так называемые *воксы* (*voces*) Ut Re Mi Fa Sol La – обозначают модально-интервальные функции[36]. Функция здесь – это отношение данного звука, звукоступени к смежным ступеням, так как мелодика хорала преимущественно поступенна. И здесь существовало только три варианта смежных отношений:

1. Сверху тон, снизу полутон.
2. Сверху полутон, снизу тон.
3. Сверху тон и снизу тон.

Например, *re* – это функция, специфика которой в целотоновом окружении; такова же и функция *sol*. Вместе они резко отличаются от модальных функций *mi* и *fa*, которые граничат с полутонами: у *mi* он сверху, а у *fa* – снизу. Именно поэтому не было необходимости дублировать другими названиями еще один диатонический полутон, то есть *h* – *c* (в гексахорде от *G*), а потом еще и *a* – *b* в гексахорде от *F*, ведь они могли быть выражены теми же переносными функциями *mi–fa*, но только с помощью мутации (о ней – далее). Таким образом, гексахорд наглядно обобщает ладозвукорядные отношения в хоральной мелодике, получив значение своеобразного «ключа» к распознаванию составляющих ее интервалов. Включая в себя три возможных в диатоне вида кварты – с разным положением полутона (от *do* – сверху, от *re* – в середине и от *mi* – снизу), он является «суммой» тоно-полутоновых позиций в объеме кварты. Возможно, были еще некоторые причины, по которым слоговой ряд оказался шестиступенным и получил локализацию именно от *c* до *a:*

1. Седьмая ступень не вводилась во избежание в сольмизационном ряду тритона (известного как diabolus in musica).

2. Мелодия гимна Ut queant laxis, хоть и содержала семь фраз, но только в шести из них были разные по высоте начальные звуки (седьмая повторно начиналась от звука *g*)[37].

---

[35] *Riemann H.* Studien zur Geschichte der Notenschrift. S. 44–45.

[36] «В модальной системе <...> важна смысловая дифференциация секундового ряда тонов. Прежде всего это различение целых тонов и полутонов» (*Холопов Ю. Н.* Понятие лада в связи с ладовой спецификой русской монодии // Школа знаменного пения. М., 1996. С. 3).

[37] Седьмая фраза, Sancte Johannes, начинается со звука *g*, как и пятая Solve polluti; при этом диапазон мелодии точно укладывается в гексахорд.

3. Гексахорд соответствует обычному амбитусу автентического прота – главного лада, первого в латинской нумерации (эту причину указывает Риман как наиболее вероятную для ограничения и локализации сольмизационной структуры в рамках $c - a$[38]).

Своей нотной реформой и гексахордной сольмизацией Гвидо создал по сути новую систему разучивания незнакомых песнопений «по нотам», «без учителя», как он сам подчеркивал. Тем самым он поколебал устную традицию бытования хорала и способствовал развитию тотальной письменной традиции в музыкальной культуре Западной Европы[39]. Невменная нотация была ориентирована на устный способ воспроизведения хоральных мелодий, а новации Гвидо развивают фактически новую парадигму обучения музыке – письменно-аналитическую.

▪ **От гексахорда к системе гексахордов. Мутации. Гвидонова рука**

В «Правилах..., переложенных на стихи» содержится то, что является началом практики сольмизации как таковой, то есть перенесения заданных в одном гексахорде отношений на другие – на иной высоте, с частичным переосмыслением функций одних и тех же звуков. Гвидо устанавливает «функциональные», то есть *подвижные слоги-воксы* (ut, re и т. д.) над высотно *абсолютными буквами-клависами* (Г, А, В и т. д.). В схеме Гвидо имеется только одно отличие от того, что закрепится в более поздней практике сольмизации: звукоряд еще не имеет ступени *b* круглого (то есть си-бемоля)[40], хотя последняя присутствует потенциально, если продолжить слоговой ряд на гексахорд от *F* (что и будет сделано в дальнейшем).

В первых двух слоговых рядах проглядывает и идея мутации, то есть перехода из гексахорда в гексахорд. В его основании лежит частичное функциональное наложение разных гексахордов. Например, в нижеприведенных (от *G* и от *c*) три «верхние» ступени-функции первого гексахорда совпадают с тремя «нижними» второго гексахорда (курсивом выделены функционально двойственные участки):

функции гексахорда *G*	Ut	Re	Mi	*Fa*	*Sol*	*La*			
звуки	Г	A	B	c	d	e	f	g	a
функции гексахорда *C*				*Ut*	*Re*	*Mi*	Fa	Sol	La

Переход в другой гексахорд осуществляется путем функционального переключения последней ступени исходного. Последняя ступень-функция гексахорда (здесь – от G) это *La*, а за ней следует полутон (см. звуковой ряд). Но полуто-

[38] *Riemann H.* Studien zur Geschichte der Notenschrift. S. 46.

[39] «Реформа нотного письма Гвидо сыграла значительную роль в развитии композиторского творчества» (*Холопов Ю. Н.* Гвидо д' Ареццо // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М., 1973. Ст. 941).

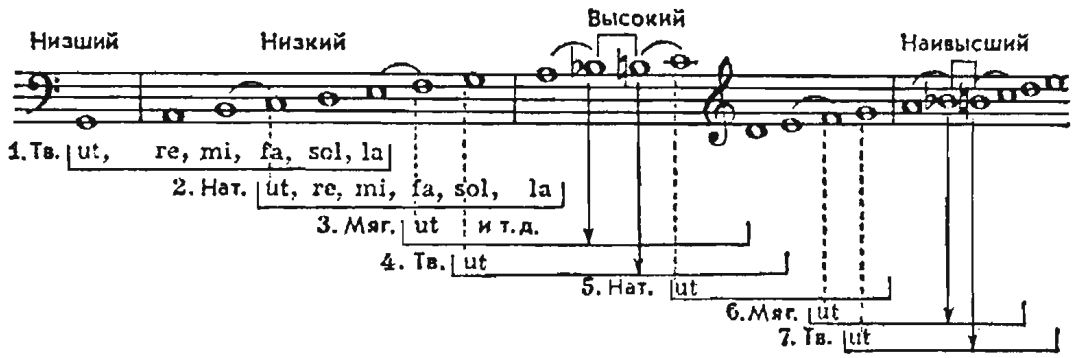
[40] В более позднем «Микрологе» она, однако, уже есть (см: GS II, p. 4b, 19b).

ном всегда вводится функция *Fa* (имеющая его, как ранее отмечалось, снизу); предшествует же *Fa* функция *Mi*. Для сохранения этого порядка ожидаемое в качестве последнего звука исходного гексахорда *La* переосмысливается с позиций следующего гексахорда как *Mi*, после чего счет идет уже по этому новому гексахорду. Подобная смена гексахордов называется *мутацией*.

В дальнейшем, когда к гексахордам от *G* и от *C* был прибавлен гексахорд от от *F*, им всем были даны названия, в зависимости от положения двойной ступени *b/h* в их звукоряде. Гексахорд от звука *C* получил название *натурального*, от *G – твердого*, от *F – мягкого*. Мутация в чем-то родственна нашей модуляции, то есть смене звукоряда, а мутируемый звук отчасти можно уподобить посредствующему звуку (подобно посредствующему аккорду-ступени). Так, посредством мутации из звукоряда (гексахорда) *натурального* (от *C*) осуществляется переход в другие звукоряды: *мягкий* (от *F*) или *твердый* (от *G*). Очевидно также, что три гексахорда находятся между собой в отношении T, S, D, считая их по *До мажору*, а это – функциональная основа будущей тональности, которая отстоит от самого Гвидо не менее чем на 600 лет. Переход из гексахорда в гексахорд – смена звукоряда, аналогичная в чем-то переходу из тональности тоники в тональность доминанты или субдоминанты.

Впрочем, в гексахордах это дано в зачаточном виде, в пределах монодии, и сам Гвидо понятия не имел ни о каких функциях такого рода. Но есть обратная связь. Система гексахордов исторически прорастает в квинтовый круг. И хотя Гвидо, по мнению Римана, «никак нельзя приписать осознанную связь с мажорной гаммой, однако развившаяся далее система гексахордов, вместе с их транспозициями не только от исторически первичных *G, F*, но и от других звуков (*B, D* и т. д.) способствовала развитию мажорного восприятия звукового пространства»[41].

В соответствии со звукорядом от *Г* до *е* три гексахорда имели октавные повторения, и таким образом весь звукоряд оказался вымощенным плиточками этих гексахордов:



[41] *Riemann H.* Studien zur Geschichte der Notenschrift. S. 46.

Для наглядности при обучении детей нотной грамоте звуки всех гексахордов были закреплены за суставами и кончиками пальцев руки, которая стала именоваться вместе с заключенным в ней звукорядом *гвидоновой рукой* (хотя в его собственных трактатах нет ни ее изображения, ни упоминания о ней[42]). Развитие системы сольмизации до ныне известного вида осуществили уже ученики Гвидо Аретинского.

Илл. 2. Гвидонова рука.

[42] Последующие теоретики были склонны приписывать Гвидо очень многое, вплоть до изобретения клавесина.

Со временем на практике звукоряд хроматизировался; но в теории сохранялось его деление на два вида: собственно «рукой», или «правильной музыкой» (musica vera) называли исходную начальную (или миксодиатоническую, благодаря *b/h*) форму звукоряда, а «пением вне руки» (extra manum), или «musica ficta» стали именовать хроматизированную, расширенную версию звукоряда. «Рука» обычно представлялась в трактатах в ее традиционной диатонической форме, а все хроматические звуки считались акцидентными (то есть измененными посредством случайных знаков)[43].

- **Musica ficta и усложнение системы мутаций. Введение слога *си***

Наличие двойного *b/h* – феномен, который является зародышем хроматизации диатонического церковного звукоряда. Двойное *b/h* затем постепенно распространилось на все прочие ступени звукоряда, породив, по нашей терминологии, альтерацию диатонических ступеней, когда появились новые транспозиции гексахорда (от *B, D* и т. д.). Эти новые хроматически измененные звуки, посторонние основному звукоряду, назывались voces fictae («примысленные», или «вымышленные» звуки), а сама система, как выше говорилось, – musica ficta. По мере развития практики транспозиции ладов и вводнотоновых акциденций musica ficta всё настойчивее внедрялась в гвидонов звукоряд, который постепенно хроматизировался. Соответственно система мутаций, с течением времени становившаяся всё более громоздкой, усложняла процесс сольмизации, и в конце концов относительная сольмизация была заменена на абсолютную.

Попытки реформировать ее в этом направлении делались еще в XV веке. Одна из них принадлежит испанскому теоретику Рамосу де Парехе, который в 1482 году дополнил гексахорд седьмой ступенью, получив таким образом гептахорд, а по сути – ионийскую гамму (ряд, обучающий, как он пишет, «совершенному пению»). Но он предложил сменить гвидонов слоговой ряд на иной – восьмислоговой (*psal-li-tur per vo-ces is-tas*[44]) с одной единственной мутацией для октавного повторения звука (*psal-tas*). Эта новация, намного опередившая свое время, не прижилась только потому, что никто из певчих не мог отказаться от привычных слогов Гвидо, овеянных легендой о св. Иоанне.

Тогда был добавлен слог *си* для седьмой ступени, который «слепили» из начальных букв последней, седьмой строки гимна, не использованной Гвидо (Sancte Johannes), что восприняли как нечто естественное и органичное. Головоломная система мутаций отпала на пороге XVIII века, как созревший плод, и

---

[43] Схему расширенной «руки» см., например, у теоретика XV в. Рамоса де Парехи (приведена в статье: *Поспелова Р.* Почему не утвердилась реформа сольмизации Рамоса де Парехи? Рамос против Гвидо // Методы изучения старинной музыки. М., 1992). Образчик дидактического учения о руке на стадии XV в. см., к примеру, у Тинкториса (*Тинкторис И.* Объяснение руки / Пер. с латыни, примечания Р. Поспеловой // *Глядешкина З.* Система сольмизации во Франции XVI века. М., 2000. С. 126 и далее).

[44] «Поется через эти гласы».

гвидонова сольмизация превратилась волшебным образом в современное сольфеджио[45].

Хотя Риман называл введение седьмого слога «великим открытием» с некоторой иронией, оно удалось далеко не сразу. Его необходимость ощущалась уже давно: он представлялся панацеей, которая избавила бы несчастных школяров от системы головоломных мутаций[46]. Бóльшая часть попыток пришлась на XVII век, когда кто только не пытался найти «достойного кандидата»[47]. Победу слогу *си* принесло, видимо, то, что он был «произведен» (выведен?) всё из того же гимна св. Иоанну, откуда пришли около 600 лет до того и все другие слоги. Нашедший это решение в духе многовековой традиции, одновременно и завершил ее – по меньшей мере в одной ее, немаловажной части.

3.4. «Мусике» на историческом повороте

Музыкально-научное творчество Гвидо Аретинского приходится на переломный период эволюции западной культуры. Некоторые его нововведения имеют выдающееся значение и в определенных аспектах направляют искусство музыки по пути, словно изначально предназначенному народам центральной Европы (включая Италию). Впечатление такое, что некие могущественные внутренние силы влекут музыку к максимальному раскрытию потенциала ее духа, причем те, кто это реально осуществляет, могут и не видеть исторической перспективы, полагая, что занимаются ближайшими задачами.

Так, сам Гвидо подчеркивал прагматический характер своего дела – облегчение понимания музыки и ее исполнения, уточнение модального смысла ступеней лада. Знаменита уже цитированная фраза, которой завершается его «Письмо монаху Михаилу», – о Боэции, «книга которого полезна не певцам, но только

---

[45] Слог *ут*, как не очень удобный для пения, впоследствии был заменен на *до*.

[46] Она продержалась вплоть до XVIII века. Еще в кантате А. Скарлатти «Урок музыки» (Per un vago desire) юмористически обыгрывается обучение по системе сольмизации. Согласно сюжету, некий влюбленный, по имени Тирсис, наставляет свою подружку Клару в музыке, а значит – и в сольмизации. Главный же предмет последней – мутация, что по-итальянски означает не только «перемену, переход», но также «измену». Ученица оказалась весьма способной... Спохватившись, учитель пытается выучить ее тому, что «постоянно», а это ми-фа – полутон. Но поздно... В финале выражается сожаление неосмотрительному влюбленному. Шуточная кантата Скарлатти представляет своеобразное доказательство всё еще живого восприятия науки, введенной Гвидо примерно за шесть столетий до того. В XVII–XVIII вв. заложенная Гвидо система была импортирована и в Россию (см: *Дилецкий Н.* Идеа грамматики мусикийской / Публ., пер., исслед. Вл. В. Протопопова. М., 1979). Ожесточенную критику метода сольмизации предпринял Маттезон (см: *Маттезон И.* [Глава о сольмизации из кн.:] Защищенный оркестр, или второе его открытие // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Ред.-сост. В. П. Шестаков. М., 1971. С. 269–276).

[47] *Riemann H.* Studien zur Geschichte der Notenschrift. S. 48.

одним философам»[48]. Новации Гвидо в музыкальной нотации и ладовой системе имеют и глубинный смысл, они хорошо согласуются с общими историческими процессами в Западном мире.

Здесь будет нелишне напомнить о политической географии Европы времен Гвидо, политическая карта ее была совершенной иной. Как уже говорилось, и Ареццо, и Помпоза, где прожил свою жизнь Гвидо, входили вовсе не в Италию, а относились к Германии. Это был «Первый Рейх» (962–1806)[49]. В 962 году германский король Оттон I короновался в Риме и стал властителем огромного государства под названием «Священная Римская Империя» (с XV в. было добавлено: «...Германской нации»). Во времена Гвидо Аретинского, в 1033 году, первый германский Рейх географически занимал протяжение по следующим контурам (начиная с северо-запада, на юг): от Камбрэ и Антверпена (Нижняя Лотарингия) – Базель – Женева – Лион – Марсель (подчиненное королевство Бургундия) – Генуя – Пиза – Ареццо – Рим (далее на север) – Анкона – Равенна – Помпоза – Венеция – Каринтия – Вена – Чехия – Лужицкая Марка (здесь завоеванные и еще незавоеванные славянские земли: Лаба=Эльба, Липецк=Лейпциг, Бранибор=Бранденбург, Зверин=Шверин и т. д.) – Гамбург.

В начале XI века юг нынешней Италии занимала Византия (ее официальное название: Βασιλεία τοu Ρωμαίωu – «Империя ромеев»), достигшая в 976–1025 годах вершины своего государственного могущества; на севере ее, в регионе, где ныне Одесса и Крым, было русское государство. После крещения в 988 году Русь стала государством христианским, расширив пространство, занятое православием – восточной христианской церковью («ортодоксальной», как ее принято обозначать на западных языках). «Священная Римская Империя» была прежде всего выражением «католицизма» (от греч. æασολιæός – всеобщий) в действии. Единая религия в пределах мощной империи, занимавшей всю середину Европы, символизировала духовное единство Запада, по своему менталитету определенно (и уже давно) разошедшегося с византийско-русским Востоком.

Трудно точно датировать возникновение того духовного (и музыкального) континента, который впоследствии будет назван «Западом». Но, по-видимому, процесс его сложения наиболее заметен именно с XI века, примерно с эпохи Гвидо. Еще труднее кратко сформулировать сущность имманентно-духовных различий, по природе скрыто-метафизических, между Западом и Востоком, «Первым Римом» и «Вторым Римом»=Константинополем (в древности он назывался «Византий»). Не ставя, поэтому, такой задачи, отметим только одну сущностную черту этих различий: условно говоря, «рационализм» Запада и сакральный «мистицизм» византийского Востока.

Переломный характер XI столетия выражается внешне двумя важнейшими событиями:

1054 – раскол христианской церкви, ее окончательное разделение на Восточную и Западную;

---

[48] GS II, p. 50.

[49] См. также сн. 6 на с. 78.

XI век – установление систематики ладов западного (латинского) октоиха, так называемых восьми грегорианских ладов[50].

Новации Гвидо в музыкальной теории следует трактовать в контексте названных процессов. Весьма ясно и определенно просматривается «музыкальная методология» Гвидо. Не то чтобы некий глубинный принцип вызвал к жизни именно эти новации музыканта, но его нововведения хорошо укладываются в угадываемую за ними концепцию метода музыкального мышления.

Предпунктом изложения этой системы можно считать тот *философский метод*, который прямо не проявляется ни у Гвидо, ни у других музыкальных теоретиков, но наметить который кажется необходимым для музыкальной науки. Именно в данную эпоху среди течений западной философии обнаруживается оппозиция схоластики и мистики. В музыкальной науке было бы допустимо воспользоваться этими терминами для разграничения методологии западной, с ее рационализмом и схоластикой, и восточной, византийской, с ее сакральной мистикой. Формирование схоластики историки философии относят к V–X вв., раннюю схоластику – к эпохе Гвидо (XI–XII вв.), позднюю – к XIII–XIV вв. Религиозная философия схоластики имела своим методом принцип постижения Бога посредством рассуждения, логики; мистики – посредством чувства и сверхразумного созерцания. Иначе говоря, схоластика придала христианской теологии «рационализированный характер»[51].

В музыке аналогом божественной эманации было Божье слово священных текстов и от Бога же (не от человека, тварного существа) произошедшее церковное пение, сакральное искусство[52]. Аналогом же схоластического метода в музыкальной науке стал рациональный метод общего упорядочивания всех элементов музыки. Поэтому у Гвидо фигурирует «музикус»[53], то есть о музыкант-ученый, практик-теоретик в одном лице. Рациональность таких музикусов в том, что они, по словам Гвидо, «знают, как слагается (или компонуется) Музыка» – с большой буквы! Отсюда и произошло позднейшее слово композитор; исторически первый музикус-«композитор» это святой Амвросий Медиоланский (333/340–397).

Заслуживает осмысления и само *творчество новаций*. Музикус вносит в теорию и практику изменения, которые преобразуют их и направляют по новому пути. Нам представляется, что и этот дух деятельности как обновления (разумеется, без того, чтобы он осознавался как некое особенное качество) также есть свойство данной культуры. В принципе обновления проявляется ее д и н а м и з м, то качество, которое много позже будет названо (О. Шпенглером) «фау-

---

[50] Великий реформатор церковной службы и церковных текстов папа Григорий I Великий (540–604) не имеет никакого отношения к ладовой системе («грегорианской»). Он обновлял церковное пение, а не лады (см. сн. 52 на с. 91).

[51] *Соколов В.* Схоластика // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 170, 171.

[52] Мф. 26, 26–28; Лк. 22, 19. Речь идет об установлении Христом обряда евхаристии и соответственно выросшей из него мессы.

[53] О понятии музикус см. в настоящем учебнике в теме о Боэции *II.2.3* (с. 100–102).

стовским» духом. Конечно, всегда рискованно столь высокими словами характеризовать единичные явления, реформы одного музикуса. Но это кажется оправданным там, где мы имеем дело действительно с заметным, даже знаковым событием. К таковым, несомненно, относятся новации Гвидо.

Музыкальная нотация Гвидо решительно закрепляет принцип фиксации музыки, текст которой раздроблен на точки-звуки-буквы. Конечно, подобный метод был и прежде; от античности до нас дошли целых две музыкальные нотации, вокальная и инструментальная, и обе – данного типа. Особенность западной системы хорошо выявляется, если мы, вослед «расколу» церквей, будем принимать во внимание восточную практику. Так, на Руси еще в XV–XVI века доминирует невменный принцип нотации («крюки»), который фиксирует не «букву» музыки, а ее «слово». Одна нотация отражает «атомизированную» рационализированность, другая – оперирование рационально не расчлененными цельностями. Сравним: у одних – абстракции ABCDEF[54], у других – «голубчик тихий» (или наоборот «борзый»), «параклит» (византийский), даже «два в челну» или «палка воздернутая».

Знаменитое новшество Гвидо – *линейная система нотации.* Оно также есть ярчайшее проявление остроумной рационализации – путем установления терцового расстояния между линейками[55]. Решительно уйдя от невм, нотация получила возможность новой графической фиксации образа мелодической линии. Линейная нотация предлагалась и ранее. Так, у Псевдо-Хукбальда в «Musica enchiriadis» линейки имеются, но они отстоят на секунду, а не на терцию; конечно, слоги текста между линейками тоже дают образ мелодической линии.

Сам Гвидо не фиксирует внимание на традиционном понятии древнегреческого *полного звукоряда.* Однако он у него, конечно, есть, и находится на самом видном месте: в «Микрологе» это 2-я глава (идущая после 11-строчной первой: «Что надлежит делать тому, кто готовит себя к обучению музыке?»). Приводимый Гвидо ряд[56] соответствует полному звукоряду, как его следовало бы называть по традиции[57]:

	Γ A B C D E F G. a b h c d e f g. aa bb hh cc dd
номера звуков	1 2---------- 8, 9----------16,17----------21

Всего 21 звукоступень, как отмечает сам Гвидо. Этот «звукоряд Гвидо» выполняет в его системе роль «полного звукоряда». Все античные теоретики говорят только о 15(16)-ступенном полном звукоряде в виде двухоктавной гаммы. У Гвидо (и далее) греческий полный ряд становится достоянием только теоретико-

[54] Так нотирован знаменитый гимн Ut queant laxis (см.: GS II, p. 45).

[55] Запись антифона Tertia dies и др. (Ibid., p. 12); см. пример 2 в статье: *Поспелова Р.* Реформа нотации Гвидо Аретинского. С. 55.

[56] GS II, p. 4b.

[57] Сдвоенные малые буквы обозначают данные высоты в верхних октавах.

археологических исследований. В музыкальной же практике с ним теперь покончено. Музыка идет по новому пути.

В *ряде Гвидо* (как можно было бы именовать его 21-ступенную гамму) обращает на себя внимание, прежде всего, его расширение по сравнению с *рядом греков* (возможный аналогичный термин). Конечно, расширение употребительного диапазона есть показатель поступательного развития музыкального мышления. Но в расширении можно усмотреть и еще некоторые нюансы. Во-первых, расширение идет главным образом вверх. Без чьего-либо намерения в этом чувствуется (пусть и очень немного) направленность ввысь, что позволительно уподобить устремлению вверх в готической архитектуре – в стрельчатых арках и окнах, вытянутых ажурных башнях. Правда, это уже в XII–XVI веках; но и ряд Гвидо был вполне актуальным как раз в это время. Притом он (со ссылкой на Гвидо) был слегка продлен в практике сольмизации – до звука e^2. Несомненно, что в ряде Гвидо сказалась перемена эмоциональной установки: ведь у древних, напомним, низкий регистр особенно почитался как более благородный по звучанию; соответственно, и звукоряд мыслился нисходящим, тогда как в западной системе (и в том числе у Гвидо), напротив, – восходящим.

Полезно сравнение и с дошедшей до нас древнерусской системой (правда, это много более поздние образцы). Основная гамма «обиходного звукоряда»:

$$\underline{G\ A\ H}\ \underline{c\ d\ e}\ \underline{f\ g\ a}\ \underline{b\ c^1\ d^1}$$

Славу русского церковного пения и в XIX–XX веках составляли низкие голоса, например, бас дьякона. Здесь установки западного пения явно находятся в контрасте с пением в (будущем) «Третьем Риме».

Наконец, расширение «полного ряда» идет и вниз. В высшей степени многозначительно, что прибавляется одна ступень, *соль*, для обозначения которой нет знака, и он заимствован из греческого языка – буква «Г», «гамма» по-гречески. (Отсюда новый термин для звукоряда – «гамма»). Впрочем, это не есть нововведение Гвидо. Принято считать, что Г – Gamma ниже греческого прослambаномена (= *A*) – введена теоретиком Одо Аретинским. Подлинно необходимой эта ступень стала, однако, только в системе гексахордов Гвидо Аретинского. Появление точно такого же нижнего регистра в русском обиходном звукоряде, по-видимому, есть позднейшее влияние сольмизации.

Расширение звукоряда после Гвидо до диапазона $G - e^2$ хорошо согласуется с еще одной особенностью западного пения (в отличие от русского). В Западной церкви получает применение инструментальная музыка – орган. Около 757 года византийский император Константин подарил орган франкскому королю Пипину («Короткому» – «Brevis»). Постепенно игра на органе становится нормой церковной музыки. В X веке орган находится уже в церквах Рима и Кёльна, в XI веке – в Париже, Утрехте, Эрфурте. Если более узкий диапазон русского звукоряда ($G - d^1$) однозначно ориентирован только на обычный (мужской) голос *певца*, то расширенный звукоряд Гвидо примерно равен диапазону раннего *органа*.

С инструментальным диапазоном можно связать и то, что говорит Гвидо в «Микрологе» о музицировании. Выше уже цитировалось название 1-й главы, содержащее вопрос, на который Гвидо отвечает в ней сам: чтобы готовить себя к

обучению музыке, надо «упражнять руку на монохорде»[58]. Конечно, он имеет в виду и церковное пение, но начинает с инструмента.

Важнейшая особенность нотации Гвидо, как и полного звукоряда, для которого она предназначена, состоит в их *октавности.* Буквы-символы повторяются через октаву – в противоположность структуре традиционного греческого полного звукоряда, который состоял из пяти тетрахордов. Закрепленным новшеством, таким образом, становятся октохорды вместо тетрахордов. Несомненно, это связано и с нарождающейся системой *восьми церковных тонов*. Последняя формируется при несомненном влиянии позднегреческого, византийского октоиха (своеобразно переданного и на Русь), с его делением на автентические и плагальные лады, с названиями и греческими числовыми (protos, deuteros etc.) и греческими этническими (дорийский, лидийский и т. д., с гипо-разновидностями). Вероятно, впервые новый западный октоих появляется у Аврелиана из Реоме в его «Musica disciplina» (около 850 г.), где глава 8 называется «О восьми [церковных] тонах» («De tonis octo»)[59].

Принципиально важно закрепление принципа октавности в структуре звукоряда. Если у греков повторение названий ступеней полного звукоряда шло, в общем, через кварту, то здесь оно – однозначно через октаву.

Сколько ступеней в октаве: семь? восемь? Расщепление одной из ступеней диатонического ряда на две было уже у греков, в двух тетрахордах – соединенных ($a - b - c^1 - d^1$) и отделенных ($h - c^1 - d^1 - e^1$):

$$\begin{array}{r} \boldsymbol{h} - c - d - e \\ a - \boldsymbol{b} - c - d \end{array}$$

Таким образом, общий звукоряд получается не диатоническим, а миксодиатоническим. Эта миксодиатоника закреплена и у Гвидо, причем 8-ступенность отныне становится на несколько веков свойством основного звукоряда церковной музыки. Представленный у Гвидо полный *основной* звукоряд может поэтому теперь называться: *церковная гамма.*

Вместе с тем, эта 8-ступенность именно миксодиатонична, то есть она – смешение двух диатоник, со звуками *b* и *h* («двойное b»). Отсюда постоянная двойственность основного церковного звукоряда: он 8-ступенен, но состоит из двух диатоник.

Наконец, знаменитые *гексахорды* Гвидо Ut – Re – Mi – Fa – Sol – La. Это одно из наиболее ярких проявлений рационализма западной ладовой системы: каждая звукоступень ее получает однозначно закрепленную за ней *модальную функцию* (понятно, что у Гвидо нет и не может быть этого термина).

Три гексахорда – *твердый* (построенный от *G* или *g*, включающий *h*), *натуральный*, или *нейтральный* (построенный – от *c* или c^1, также включающий *h*) и *мягкий* (построенный от *f* или f^1, включающий *b*) идеально мотивируют и 8-ступенность церковной гаммы, с ее двойным *b/h.* Они же выделяют главную интонационную проблему – пение полутона (он всегда трактуется как *mi–fa*) и раз-

[58] GS II, p. 4.

[59] GS I, p. 39.

личение полутона и целого тона. Модальные же функции ступеней представляют собой объединение всех модальных значений в каждом из гексахордов – *воксов*, выражаемых гвидоновыми слогами, и конкретной высоты – *клависа*, или *буквы*, как *A, F, d, b/h* и т. д.

Лады, по Гвидо, систематизируются от исходного принципа четырех главных, с греческими числовыми названиями (в латинизированной форме), в зависимости от финалиса, на звуках D, E, F, G, над которым они «восходят на октаву». Названия модусов, или тропов, даются по-гречески: прот, девтер, трит, тетрард[60]. А далее (в гл. 12) они разделяются на восемь: прот автентический и плагальный становятся ладами I и II, девтер автентический и плагальный – III и IV и т. д.; всего восемь ладов.

Сольмизация с ее мутациями (переходами из одного гексахорда в другой) у Гвидо еще не представлена в действии, как у последующих теоретиков. У него еще нет теории и практики *локусов*, объединяющих *клависы* (буквы-ступени) и *воксы* (*A-la mi re* и т. п.)[61]. При изложении восьми ладов Гвидо сам не структурирует их согласно гексахордам и модальным функциям их ступеней, но основы сольмизации заложены именно в его работах. В «Письме… брату Михаилу», как уже говорилось, приведен знаменитый Гимн святому Иоанну. В «Правилах…, переложенных на стихи» содержится и идея мутации, а также, соответственно, локусов:

ut. re. mi. fa,ut. sol,re. la,mi. fa. sol,ut.

Г A B C D E F G a b c d e f g aa

la,re. mi. fa,ut. sol,re. la,mi. fa. sol. la

На этой схеме *b* означает *b–mi*, то есть везде *си-бекар*. Соответственно, звукоряд не миксодиатонический (нет *си-бемоля*), а просто диатонический и «обслуживается» всего двумя гексахордами – твердым (Г, G) и натуральным (C и c). Таким образом, Гвидо не только разработал принципы сольмизации, но и показал их действие. Можно здесь найти и зачаток термина «соль-ми»-зация:

ut – re – mi – fa – ***sol*** – (la)

Г A B C D E F

(ut) (re) ***mi*** – fa – …

Роды интервальных систем теперь, до эпохи Н. Вичентино, сведены к одному диатону (миксодиатон – комбинация двух диатонов). Греческий «ориентальный» хроматический род с увеличенной секундой и энармон с четвертитонами исключены полностью. С Гвидо Аретинским мы на несколько веков погружаемся в одно-*родную* интервальную систему. Только диатон пригоден для того, чтобы воспевать христианского Бога. Хрома и энармон как «изнеженные» и даже «распутные» роды (Климент Александрийский) в благостной церковной музыке недопустимы.

---

[60] GS II, p. 11b.

[61] Локус в сольмизации – это совокупность клависа (высоты звука, обозначаемой начальными буквами лат. алфавита) и вокса (ступени, в гексахорде), например, C–fa–ut (C – клавис; fa, ut – воксы, C–fa–ut – локус).

Μουσιαή – «мусическое» из прилагательного окончательно превратилось в существительное – musica. Постепенно божественное искусство Муз становится человеческим искусством звуков.

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Гвидо Аретинский. Микролог. Фрагменты / Пер. с лат. Л. Н. Годовиковой // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Ред.-сост. В. П. Шестаков. М., 1966. С. 196–200.

Гвидо Аретинский. Другие правила о неизвестном пении [Пролог к Антифонарию]. Фрагмент / Пер. с лат. М. В. Иванова-Борецкого // Там же. С. 200–201.

Гвидо Аретинский. Письмо монаху Михаилу. Фрагменты / Пер. с лат. М. В. Иванова-Борецкого // Там же. С. 201–203.

Гвидо Аретинский. Микролог. Главы 18 и 19 / Пер. с лат. В. Федотова // *Федотов В.* Начало западноевропейской полифонии (Теория и практика раннего многоголосия). Владивосток, 1985. С. 106–112.

Гвидо Аретинский. Микролог (главы VII–IX) / Пер. с лат., коммент., вступ. статья Ю. Пушкиной // Старинная музыка. 2005. № 1–2. С. 41–48.

Гвидо Аретинский. Послание о незнакомом пении / Пер. с лат., комментарии С. Лебедева // *Лебедев С., Поспелова Р.* Musica Latina. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке: Хрестоматия. СПб., 2000. С. 124–132 (лат. текст). С. 217–231 (перевод).

Гвидо Аретинский. Пролог к Антифонарию / Пер. с лат., примечания и вступ. статья Р. Поспеловой // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 48–67; то же в кн.: *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М., 2003. С. 309–315.

Псевдо-Одо. Диалог о музыке / Пер. с лат. и примеч. Р. Л. Поспеловой // От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения / Ред.-сост. Н. И. Тарасевич. М., 2006. С. 339–357.

Coussemaker E. de. Scriptorum de musica medii aevi... V. 1–4. Parisiis, 1864–1867 (R 1963).

Gerbert M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra... V. 1–3. St. Blasien, 1784 (R 1963).

Guidonis Aretini Micrologus / Ed. J. Smits van Waesberghe. Rome, 1955 (CSM 4).

Guidonis Prologus in Antiphonarium / Ed. J. Smits van Waesberghe // Divitiae Musicae Artis. A. III. Buren, 1975.

Guidonis Aretini Regulae rhythmicae / Ed. J. Smits van Waesberghe. Buren, 1985 (Divitiae musicae Artis IV/A).

Pesce D. Guido d'Arezzo's «Regulae rhythmicae», «Prologus in antiphonarium», and «Epistola ad Michaelem»: a Critical Text and Translation with an Introduction, Annotations, Indices and New Manuscript Inventories. Ottawa, 1999.

▪ Исследования

Ефимова Н. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. М., 1998.

Катунян М. И. Сольмизация // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.

Монтероссо Р. О ритмическо-метрических проблемах в «Микрологе» Гвидо Аретинского / Пер. с англ. Н. Рябюк // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: Материалы научной конференции: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 17. М., 1997.

Поспелова Р. Почему не утвердилась реформа сольмизации Рамоса де Парехи? Рамос против Гвидо // Методы изучения старинной музыки. М., 1992.

Поспелова Р. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М., 2003.

Поспелова Р. Реформа нотации Гвидо Аретинского: «Пролог к Антифонарию» [с публикацией перевода трактата и комментариями] // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 48–67.

Поспелова Р. Л. Ладовое учение в трактате «Диалог о музыке» // От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения / Ред.-сост. Н. И. Тарасевич. М., 2006. С. 16–45.

Пушкина Ю. В. Ладовая мутация в западном хорале XI века (неизвестные страницы истории) // От Гвидо до Кейджа: Полифонические чтения / Ред.-сост. Н. И. Тарасевич. М., 2006. С. 46–70.

Пушкина Ю. «Микролог» Гвидо Аретинского: новые штрихи к ладовому учению // Старинная музыка. 2005. № 1–2. С. 39–41.

Федотов В. Начало западноевропейской полифонии. Владивосток, 1985.

Федотов В. Нотация органума // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: Материалы научной конференции: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 17. М., 1997.

Холопов Ю. Н. Гвидо д' Ареццо // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М., 1973.

Холопов Ю. Н. Средневековые лады // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.

[*Холопов Ю. Н.*] Гвидонова рука // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.

Холопов Ю. Н. Мутация // Там же.

Холопов Ю. Н. Гексахорд // Там же.

Холопов Ю. Н. Церковные лады // Там же.

Riemann H. Studien zur Geschichte der Notenschrift. New York; Wiesbaden, 1970.

Waesberghe J. S. van. The Musical Notation of Guido of Arezzo // Musica Disciplina, V, 1951.

Waesberghe J. S. van. Guido of Arezzo and Musical Improvisation // Ibidem.

Тема III
Музыкальная теория эпохи Возрождения

1. Общая характеристика

Ренессанс[1], или Возрождение – термин итальянских гуманистов, возникший в конце XVI века. Первое употребление термина в отношении живописи отмечается у Дж. Вазари, известного биографа ренессансных художников. Во 2-й половине XIX века термин стал прилагаться и к музыкальному искусству (А. Амброс, Г. Риман). В музыке и музыкальной теории Возрождение характеризуется рядом признаков, среди которых наиболее очевидный и связанный с буквальным значением термина – попытка возродить идеалы, сюжеты, формы, технические приемы античной (древнегреческой) музыки. Например, стремление вернуть греческую трагедию (с чем связано рождение монодии и оперы), хрому и энармон (Вичентино), античные метры[2], этнические названия древнегреческих ладов в применении к современности (Глареан). В музыкально-теоретических текстах «возрождение» проявляется в попытках подражать языку Цицерона, Вергилия, Горация (например, у Тинкториса и др.), в стремлении охватить греческую философию и следовать ей (Гафурий, Глареан, Царлино).

Долгое время в историографии господствовало стереотипное противопоставление: «темное» Средневековье – «светлое» Возрождение, соответственно траектория движения от одной эпохи к другой понималась по упрощенной формуле «от мрака к свету»[3]. В настоящее время этот стереотип поколебался. Всё более утверждается мысль, что Средневековье – начало современной цивилизации, в своих истоках освещающее весь последующий путь (пришествие Христа и колоссальное влияние этого события на историю европейского искусства, в том числе и музыки)[4]. С другой стороны, ошибочно представлять себе Возрож-

---

[1] От лат. renascor – возрождаюсь.

[2] Ж. А. Баиф и другие члены французской «Академии поэзии и музыки», созданной в 1570 году.

[3] Ср. с делением самого Средневековья на «Темные века» и «Высокое Средневековье». Видимо, не без связи с этим определение «Темные века» было распространено на всё Средневековье в целом.

[4] В советское время (в эпоху государственного атеизма) Средневековье считалось темным как пронизанное «реакционным клерикализмом», с начала 90-х годов с выходом церкви из подполья оценка этой эпохи изменилась на противоположную.

дение как исключительно «лучезарную» эпоху[5]: массовые фобии, преследования еретиков, охота на ведьм, институт инквизиции – это детище не столько Средневековья, сколько именно Возрождения.

В то же время эпоху Возрождения традиционно характеризуют в гуманистическом ключе. Гуманизм[6] – весьма сложное и нагруженное разными оттенками понятие, однако в какой-то степени оно связано с постепенным вытеснением теоцентризма антропоцентризмом (параллельно с тенденцией к индивидуализму и титанизму как в положительном, так и в отрицательном смысле[7]). Можно отметить также встречное движение целых пластов духовной и светской музыки (ранее полярных), что выразилось в секуляризации церковных жанров и художественном – духовном – углублении светских.

В области философии и эстетики музыки показателен отход от концепции гармонии сфер (Тинкторис), которая всё больше становится красивой метафорой, однако процесс этот еще не бесповоротен: у Гафурия, Р. де Парехи, Царлино данная идея сохраняется, развиваясь под влиянием типично ренессансных веяний.

2. Джозеффо Царлино и его «Установления гармонии»

Джозеффо Царлино – один из самых великих теоретиков в истории музыки. Он научно обосновывал ту музыкальную практику, к вершинам которой относится творчество Палестрины, Лассо, Жоскена Депре и других мастеров строгого письма. Вместе с тем знаменитый трактат Царлино «Установления гармонии» («Le istitutioni harmoniche», 1558)[8] обобщает не только нормы музыкальной композиции своего времени, то есть XVI века, но и подводит итог целой эпохе в истории музыки – огромному средневеково-ренессансному периоду длиною почти в десять столетий. В то же время труды Царлино, созданные уже на исходе этой эпохи, во многом смотрят в будущее. Характерно, что все они написаны уже не на латыни, а на итальянском языке. Это тоже примета Возрождения: чтобы приблизить научные сочинения к большему числу читателей, их начали писать на национальных языках (хотя латынь еще очень долго будет оставаться «официальным» языком музыкальной науки, вплоть до XVIII века).

---

[5] Этот миф о Возрождении возник среди его современников на естественном основании «закона отрицания отрицания»: Средневековье «отрицало» античность, Ренессанс «возрождал» античность и отрицал Средневековье. Дополнительную подпитку он получил в эпоху Просвещения, когда стараниями прежде всего французских энциклопедистов (которые инициировали первый всплеск атеизма), Средневековье было несколько дискредитировано.

[6] От homo – человек; humanitas – человечность, также образованность.

[7] См. об этом, в частности, в кн.: *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978.

[8] В дальнейшем сокращенно: «Установления». Возможные варианты перевода: «Наставления в гармонии», «Основы гармонии».

2.1. Монах – композитор – теоретик

Джозеффо Царлино (1517–1590) – итальянский теоретик, певец, органист, композитор и теолог – был ученейшим человеком своего времени. Он получил образование в среде монахов францисканского ордена. Двадцати лет от роду, в 1537 году, Царлино и сам стал членом этого ордена, через два года был посвящен в сан и занялся теологией. Он служил певцом и органистом в Кафедральном соборе г. Кьоджи. В 1541 Царлино переехал в Венецию, где стал учеником А. Вилларта (ок. 1485–1562), в 1565 был назначен на должность маэстро капеллы собора св. Марка в Венеции (став преемником Ч. де Роре), которую занимал до самой своей смерти[9].

Царлино написал три музыкально-теоретических трактата, и все они были изданы в Венеции при жизни автора. Это: «Установления гармонии» (1558)[10], «Доказательства гармонии» (1571)[11] и «Музыкальные добавления» (1588)[12]. Главным трудом, делом всей жизни, явился первый из названных трактатов, который неоднократно переиздавался при жизни автора и имел две авторские редакции. В последней редакции (1573) Царлино учел содержание «Додекахорда» Глареана (1547), еще одного знаменитого теоретика эпохи Возрождения.

«Установления» – это, с одной стороны, руководство по композиции, имеющее ярко выраженное практическое, прикладное значение[13], а с другой – обра-

---

[9] Среди его учеников – К. Меруло, Дж. Кроче, Дж. Дирута, Дж. М. Артузи, В. Галилеи.

[10] *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. Venetia, 1558 (репринт: New York, 1965). Трактат имел еще два издания, третье – пересмотренное – вышло в 1573 году (репринт: New York, 1966). В дальнейшем ссылки будут делаться на последнее издание с указанием части, книги и иногда страницы. Русский перевод фрагментов из этого и следующего трудов (по изданию: *Zarlino.* De tutte l'opere. Venetia, 1589) см. в кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Ред.-сост. В. П. Шестаков. М., 1966. С. 423–514 (Названия трактатов там переведены соответственно как «Установление гармонии» и «Доказательство гармонии»). Фрагмент из первого трактата, достаточно большой (около 100 страниц), хорошо переведен О. П. Римским-Корсаковым. Согласно общей направленности хрестоматии Шестакова, в ней отобраны главы преимущественно музыкально-эстетического характера. Однако для понимания концепции Царлино было бы крайне полезно познакомиться с отрывками, помещенными в названной книге. Некоторые аспекты труда Царлино (главным образом в сопоставлении с идеями Вичентино) обсуждаются в статье: *Сушкова Н.* Царлино и Вичентино (к вопросу о теоретических дискуссиях в Италии середины XVI века) // Из истории теоретического музыкознания: Сб. трудов МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М., 1990. С. 32–45.

[11] *Zarlino G.* Dimostrationi harmoniche. Venetia, 1571 (репринт: New York, 1966) – в форме диалогов с друзьями и учениками.

[12] *Zarlino G.* Sopplimenti musicali. Venetia, 1588 (репринт: New York, 1966).

[13] В Предисловии к трактату Царлино пишет, что основная его цель – указать путь, «как сочинять музыку с хорошим, умелым и изящным порядком» (Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 426).

зец высокой теоретической науки, даже философии музыки. Грандиозный труд имеет сложный замысел, в котором объединены наука и искусство. Считается, что в этой книге Царлино достиг интеграции спекулятивной и практической теории[14]. Резонанс трактата Царлино был очень велик. В XVII веке М. Мерсенн во Франции, Т. Морли в Англии, Я. П. Свелинк и его ученики в Нидерландах и Германии многое черпали из Царлино.

Царлино-композитор – автор мотетов, мадригалов, песен (бóльшая часть их утрачена). По оценке К. Палыски, музыкальные сочинения Царлино «академичны», мадригалы его «консервативны» в отношении применения диссонансов и хроматики, гомофонная фактура редка. Он также отмечает, что Царлино чуток к тексту, к ритму и акцентам в речи[15]. И все эти вопросы затрагиваются в его трактате «Установления гармонии» (ч. IV, гл. 32–33), где Царлино опирался, видимо, на свой собственный композиторский опыт.

2.2. История музыки по Царлино

У Царлино, как и у некоторых других теоретиков эпохи Возрождения[16], имеется своеобразная музыкальная историография. В истории музыки он выделяет три этапа.

Первый этап составляет музыка древности, достигшая очень больших высот. Она представлялась Царлино в некоем сиянии – словно какие-то лучи идут из Древней Греции. Показательна в этом плане приводимая схема музыкально-космологической системы древних греков – с девятью Музами, семью планетами[17]. Характеризуя этот этап, Царлино сообщает общеизвестные для его времени сведения (к примеру, о том, что инструментальная музыка была изобретена Иувалом и т. п.). В качестве великого музыканта упоминается Пифагор, и здесь же излагается известная легенда о кузнецах и молотках[18]. Далее Царлино ссылается еще на один бесспорный авторитет – Боэция, который в его глазах тоже принадлежит эпохе великой науки и великого искусства, легенд об Орфее, Лине, Амфионе и др. Всё это образует некий единый высокий, по его представлению, древний мир.

---

[14] *Palisca C. V.* Zarlino, Gioseffo // New Grove Dictionary. V. 20 (1980). P. 646a.

[15] Ibid. P. 648.

[16] Например, у Иоанна Тинкториса (см.: *Поспелова Р.* Понятие о музыке и ее истории в музыкально-теоретических трактатах Иоанна Тинкториса // Из истории теоретического музыкознания: Сб. трудов МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М., 1990. С. 3–15).

[17] *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. P. 15. Оригинал схемы см. в статье: *Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л.* Теория музыки времени Палестрины: о трактате Дж. Царлино «Установления гармонии» // Русская книга о Палестрине: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 33. М., 2002. С. 45–46, схема 1.

[18] См. сн. 5 в теме *I.2* (с. 46).

Второй этап отмечен ужасающим упадком музыки «после Боэция», то есть, надо полагать, начиная с VI века (хотя, естественно, никаких точных дат Царлино не приводит).

Третий этап ознаменован новым расцветом музыки. Царлино связывает его с именами своих непосредственных предшественников и современников; он называет И. Окегема, Г. Изака, Жоскена Депре и других, а своего учителя А. Вилларта величает «новым Пифагором»[19].

Таким образом, музыкально-историческая схема, которую выстраивает Царлино, характеризует его как типичного представителя эпохи Возрождения:

Древность – золотой век,
Средние века – упадок,
Современность – возрождение былой славы музыки.

2.3. Научная методология Царлино, строение и проблематика трактата «Установления гармонии»

По типу мышления Царлино – философ. И естественно, что он опирается на философию древних, в особенности же – на Аристотеля, которого неоднократно упоминает в своем трактате, равно как и других мыслителей древности[20].

От Аристотеля он берет важнейшую философскую теорию, которая становится для него методологической основой, – теорию соотношения формы и материи. По Аристотелю, всякая вещь состоит из материи и формы, и он выстраивает целую пирамиду, в которой на более высоком уровне материей оказывается то, что было формой на более низком и т. д. Венчает эту пирамиду «форма форм», абсолютная форма, отождествляемая с Богом, а подразумеваемое основание пирамиды представляет абсолютная материя – первооснова вещества. Подобной концепции придерживается и Царлино. Форма у него – числа, а материя – то, что организуется числами (музыкальный материал или интервалы)[21].

Итак, одна пара категорий, которая лежит в основе концепции Царлино, – *форма и материя*.

---

[19] Однако оценка некоторых современных ему авторов у Царлино неоднозначна. Например, Н. Вичентино он называет «ужасным хроматистом» и полемизирует с ним в своем трактате. Показательны уже сами заглавия. Глава 78 имеет следующее название: «По какой причине произведения, написанные некоторыми из современных композиторов в хроматическое роде, производят скверное впечатление», а Глава 80 – «Опровержение мнения хроматистов» (с. 484, 488 по изданию В. П. Шестакова). О различии подходов Царлино и Вичентино к музыкальной историографии см.: *Сушкова Н.* Указ. соч. С. 39–40.

[20] Платона, Аристоксена, Птолемея, Боэция и много других имен – греческих и римских писателей о музыке.

[21] Продолжая мысль Царлино, можно сказать, что интервал – это форма по отношению к отдельному звуку.

Другая пара охватывает всю музыку в виде двух ипостасей, или сфер: отдел теории, или науки, с одной стороны, и отдел практики, или искусства, с другой. Соответственно музыка делится на две половины: на теорию и практику – *музыку умозрительную* (musica speculativa) и *музыку практическую* (musica prattica). Царлино стремится охватить обе эти части музыки[22], действуя в следующем порядке: сначала рассматривается теория в аспекте формы и затем – материи, после чего – практика, но сначала в аспекте материи, а потом формы. Такова стройная логическая схема, лежащая в основе его огромного труда.

Трактат состоит из четырех частей, которые выстроены как проекция одной пары понятий на другую пару.

I часть: «Умозрительная музыка» (теория) в аспекте формы. Отсюда ее предмет: числа и пропорции как таковые, представляющие исходный пункт для теории музыки. В этой своей части «наука о музыке подчинена арифметике <...>, ибо формы созвучий содержат в себе определенные соотношения, выражаемые в числах»[23]. Это теория музыки в ее конечных основаниях, но не теория музыкальной композиции, которая нацелена на практику.

II часть: «Умозрительная музыка» (теория) в аспекте материи. Имеются в виду звуковые – и в этом смысле материальные – воплощения чисел и числовых отношений: сами звуки, интервалы (консонансы и диссонансы), созвучия как природный – физический – материал. Во вступительных главах данной части (см. ниже) также рассматриваются общие вопросы о психофизиологическом воздействии музыки на душу и о природе этих воздействий в древние и новые времена. При этом Царлино полемизирует с «некоторыми современными композиторами» (не называя, по обыкновению того времени, имен, но подразумевая Вичентино) о том, какой из трех родов мелоса – диатон, хрома или энармон – в наибольшей степени оказывал в древности чудесное воздействие на страсти и нравы (гл. 9).

III часть: «Практическая музыка» в аспекте материи. Здесь рассматриваются консонансы, интервалы, созвучия уже в качестве основы «кантилены» (букв. – «песня»), как именовалась тогда музыкальная композиция. Сам Царлино заявляет, что «контрапункт – главный предмет изучения этой части»[24]. Среди прочего обсуждаются каденции, специальные приемы и понятия полифонической техники (фуга, имитация). Здесь же (в 26-й главе) разрабатывается теория «темы» и сопряженных с ней понятий (thema, soggetto, passagio) – достаточно новая про-

[22] Причем объединяет их на том основании, что «музыка, рассматриваемая в своем высшем совершенстве, содержит эти две части так близко связанными между собой, что одна не может быть отделена от другой» (I, 2).

[23] Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 502.

[24] Там же. С. 465.

блематика по сравнению с теорией контрапункта в XV веке[25]. В этой части содержится также теория мажорного и минорного трезвучий и ее математическое обоснование (гл. 31) – эпохальный «опережающий» вклад Царлино в теорию новых нарождающихся ладов, мажора и минора.

IV часть: «Практическая музыка» в аспекте формы. Здесь дается теория ладов (modi), или тонов, поскольку они составляют «форму» – закон – для музыкальных произведений. Учение о ладах занимает львиную долю данной части (31 глава из 36-ти). Кроме того, здесь рассматривается вопрос о том, как словесный текст должен соединяться с музыкой (гл. 32)[26]; среди прочего приводятся 10 правил просодии (гл. 33)[27]. В заключительных главах (гл. 35–36) даются рекомендации к тому, как достичь совершенства в музыке и ее познании. Весьма поучительные рассуждения на этот счет не теряют актуальности и по сей день. Так, Царлино считает, что музыкант (mélopeo) – имеется в виду скорее теоретик, нежели композитор, – должен знать арифметику, геометрию, владеть настройкой монохорда и упражнять слух в различении интервалов; он должен практически владеть искусством пения и композиции; ему необходимо изучение грамматики, риторики, диалектики, языков («с помощью которых ясно понимаются авторы, писавшие о музыке»); наконец, – истории и естественных наук («ибо музыка подчинена не только наукам математическим, но также и натуральной философии»[28]). В последней главе следует вариация на излюбленную (идущую «от грек») тему о том, что в суждении о музыкальных вещах нужно полагаться не только на чувство, но и на рассудок. В связи с этим приводятся забавные истории о невежественной толпе, слепо и привычно следующей за мнением так называемых «знатоков». Вывод неутешителен – «способность суждения не дана всем», и «судить о чем-нибудь – вещь весьма трудная и опасная, тем более что существуют разные склонности и вкусы»[29]. В конце трактата, как обычно, воздается хвала Создателю.

В общем построении и всеохватном замысле этого великолепного сочинения Царлино виден строгий логический порядок, рисующий теорию музыки как некую сумму всех знаний о теоретической и практической музыке. Ниже прилага-

---

[25] Учение Царлино о музыкальном тематизме в контексте теории того и позднейшего времени (Глареан, Вичентино, Морли, Череоне) рассмотривается в статье: *Тарасевич Н.* «Тема» как категория в музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка. Творчество, исполнение, восприятие. М., 1992.

[26] Кстати, слова в риторике понимались как относящиеся также к «форме» в смысле «нечто связное», а не к материи (материя – это звуки и слоги, то есть «сырой» материал).

[27] При этом в качестве образцов хорошего соблюдения правил рекомендуются сочинения А. Вилларта и его учеников (Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 501). Нарушения правил (например, когда на короткий слог приходится долгий звук) квалифицируются как «варваризмы» (Там же. С. 497).

[28] Там же. С. 503–504.

[29] Там же. С. 509–510.

ется роспись по главам русского перевода фрагментов из трактата, чтобы по перечню опубликованных глав можно было составить общее представление о его содержании и структуре[30].

Предисловие, в котором показывается, каким образом музыка произошла и как она выросла, и где толкуется о подразделениях данного произведения (с. 424).

Первая часть, которая (кроме других вещей, необходимых для совершенного познания музыки) изобилует рассуждениями о числах и о соотношениях, составляющих форму созвучий, и которая – первая из умозрительных частей (с. 429).

Глава 1. О происхождении музыки и о ее точности (с. 429).

Глава 2. О восхвалении музыки (с. 432).

Глава 3. Для какой цели надо учиться музыке? (с. 440).

Глава 4. О пользе от музыки, об изучении, которое мы должны к ней приложить, и как ее можно употреблять (с. 441).

Глава 18. О предмете музыки (с. 446).

Глава 20. По какой причине музыка называется подчиненной арифметике и средней между математическими и естественными науками (с. 446–447).

Вторая часть

Глава 7. Что в музыке обладает силой ввергать человека в различные душевные состояния (passione) (с. 449).

Глава 8. Каким образом гармония, мелодия и число [ритм] могут трогать душу и располагать ее к различным действиям, и сообщать человеку различные обычаи и нравы (с. 455).

Глава 9. В каком метрическом роде были совершены описанные действия (с. 459)[31].

Третья часть, в которой говорится о способе сочетать вместе созвучия, являющиеся материей, из которой составляются кантилены, и о том, что способ этот называется искусством контрапункта, а также эта часть – первая, из той второй половины музыки, что называется практической (с. 464).

Глава 1. Что такое контрапункт и почему он так назван (с. 464).

Глава 10. О свойствах или природе несовершенных консонансов (с. 466).

Глава 27. О том, что сочинения должны слагаться сначала из консонансов, а потом уже иногда из диссонансов (с. 468).

Глава 46. Чтобы модуляции были по правилам и что должен соблюдать певец при пении[32] (с. 470).

---

[30] Страницы указаны по изданию В. П. Шестакова.

[31] Из содержания данной главы, однако, следует, что на самом деле имеются в виду древнегреческие роды мелоса (диатонический, хроматический и энармонический), которые оказывают чудесные «действия» на душу (описанные в предыдущей главе).

[32] В русском переводе название главы не приводится. Речь в ней идет о необходимости разумного использования регистров композиторами.

Глава 49. О такте (Della Battuta) (с. 471).

Глава 51. О каденции, что она собой представляет, о ее видах и об употреблении (с. 474).

Глава 54. О консеквенциях (с. 476).

Глава 55. Об имитациях и что они собой представляют (с. 479).

Глава 58. Способ, которого надо придерживаться при сочинении музыки более чем на два голоса, и о наименовании голосов (с. 480).

Глава 78. По какой причине произведения, написанные некоторыми из современных композиторов в хроматическом роде, производят скверное впечатление (с. 484).

Глава 80. Опровержение мнения хроматистов (с. 488).

Часть четвертая и последняя

Глава 2. Что лады имеют разные названия и по какой причине (с. 492).

Глава 10. Что современных ладов должно быть обязательно двенадцать, и как это доказывается (с. 495).

Глава 32. Каким образом гармонии приноравливать к данным словам (с. 495).

Глава 33. Способ, которого следует придерживаться при подставлении нот под словами (с. 498).

Глава 35. То, чем должен обладать каждый, кто желает достигнуть некоторого совершенства в музыке (с. 501).

Глава 36. Об обманчивости чувств и что суждение нельзя составлять только с их помощью, но нужно присоединять к ним рассудок[33] (с. 504).

2.4. Понятия музыки, гармонии и контрапункта

Одна из более конкретных проблем связана с самой концепцией музыки и гармонии. Царлино их отождествляет, указывая: «Музыка есть не что иное, как гармония»[34]. Далее он приводит традиционное боэцианское деление музыки на мировую, человеческую и инструментальную, дополняя его данными из других классификаций, известных в Средние века[35].

Идеи Царлино по поводу онтологии музыки и гармонии находятся всецело в русле антично-средневековых представлений. Будучи верным учеником пифагорейской школы, он понимает гармонию во всех множественных и универсальных смыслах. «Гармония, – пишет он, – рождается разнообразием вещей, взятых вместе и друг другу противоположных»[36]. Но Царлино следует и древнему уче-

[33] В издании Шестакова данная глава ошибочно помечена как 34.

[34] *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. P. 14.

[35] Ibid. P. 120. Иллюстрацию Царлино в ее оригинальном виде с подробными разъяснениями см. в статье: *Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л.* Теория музыки времени Палестрины: о трактате Дж. Царлино «Установления гармонии». С. 46–47.

[36] Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения С. 466.

нию о Мировой Душе, в традиционном (платоновском) понимании, что ясно из изречения: «Гармония – это душа мира» (ч. I, гл. 2)[37].

Далее, он задается вопросом, как и когда реально возникла гармония, или музыка[38]. Вначале, по мысли Царлино, все-таки была речь – словесная, понятийная; потом к ней присоединили мелос и ритм для украшения и «возвышения» речи – так и возникла музыка. Царлино прямо указывает, что слово, членораздельная речь это дар Бога людям, отличающий их от животных и дающий им безмерное превосходство над последними. Получив Божье слово, люди («возвышенные духом», как пишет Царлино) «стали вводить в употребление некоторые изящные и приятные обороты речи»[39]. А далее, когда они «к речи присоединили гармонию и начали в ней искать разнообразные ритмы и различные метры, которые в сопровождении гармонии доставляли чрезвычайное удовольствие нашей душе», возникла собственно музыка[40].

Таким образом, о музыке не говорится как о Божьем даре; напротив, из вышесказанного следует, что она есть результат деятельности самих людей, представляя следующий шаг на пути эволюции (как сказали бы мы). Итак, историческая последовательность явлений, согласно рассуждениям Царлино, такова:

речь – поэтическая речь – «омузыкаленная» речь, или музыка

Из этой посылки и проистекает великое значение слова всегда и везде, в том числе и в музыке. В IV части трактата Царлино подробно рассматривает вопросы правильной просодии, то есть грамотного озвучивания текста с точки зрения норм грамматики (гл. 33), а также более общую проблему соответствия музыки содержанию озвучиваемого текста (гл. 32), в частности, подходящий выбор гармоний и т. д.

Царлино специально обсуждает вопрос о месте музыки в общей системе наук и искусств. По его разумению, музыка занимает как бы посредствующее положение между Природой и Числом. Это, в некотором смысле, параллель к тому, чем является сам человек. Так, человек наделен разумом, и это приближает его к Богу. А плотское в человеке связывает его с животным миром (обычное в ту пору определение человека как «смертного разумного животного» отражает эту идею). Бог так же относится к человеку, как человек к животному – в этом суть данного соотношения, или пропорции.

---

[37] Там же. С. 436. Из этого положения Царлино выводит понятие *musica animastica* (от лат. anima – душа), то есть относящаяся к сфере действия и проявления Мировой Души (где объединяются мировая и человеческая музыки Боэция). Перевод этого термина затруднителен («духовная», «одушевленная», «душевная» не точны), поэтому лучше его оставить в оригинальном виде.

[38] См. «Предисловие, в котором показывается, каким образом музыка произошла и как она выросла...» (Там же. С. 424).

[39] Там же. С. 425.

[40] Там же.

Соответственно, по Царлино, музыка есть «среднее» Природы, или естественной науки (а именно, науки о звуке, или музыкальной физики), и Числа, или математической науки. Царлино пишет: «Имея общий с арифметикой предмет – число, она прибавляет к нему, в отличие от нее, звук и, следовательно, подчиняется арифметике»[41]. Отсюда проистекает важнейшее положение, которое опять-таки не ново: «Предметом музыки является звучащее число, или – что одно и то же – гармоническое число» (ч. I, гл. 18)[42]. «Число же неотделимо от созвучия [звучания, звука]». Стало быть, резюмирует Царлино, «музыка отчасти математическая, а отчасти природная наука, следовательно, средняя <...> но она более математична, так как форма более благородна, чем материя» (ч. I, гл. 20)[43]. И для него аксиома, что музыка – благороднейшее искусство, в том смысле, что человек через нее стремится к высокому и божественному. В этом он видит назначение музыки. В I части трактата Царлино очень много пишет о пользе музыки и восхваляет ее (излагая легенды о ее чудодейственной силе), что традиционно для средневеково-ренессансных трактатов.

Подчеркнем, что Царлино в XVI веке, как и древние, оперирует универсалиями, свидетельствующими о сохраняющейся целостности миросозерцания. Здесь еще нет того разъятия на части и частности, которые свойственны последующему «нововременно́му» мышлению: раздробление и всё более узкая специализация научного знания усиливаются примерно с XVII века. Напротив, у Царлино в полной мере видны самые широкие пути, связывающие звук, созвучие, гармонию с божественными и природными «инстанциями», и при этом точно указано, где место человеку и где – музыке. Это составляет суть его концепции в том, что касается понимания музыки и музыкального.

В III части трактата объясняется крайне важное понятие контрапункта. Как термин «контрапункт» известен со времен Средневековья, но как язык высокой полифонии принадлежит эпохе Царлино. Его определение таково: «Контрапункт – искусное соединение различных звуков, приведенное к согласию» (ч. III, гл. 1)[44]. Но это практически то же самое, что прежде (ч. II, гл. 12) он назвал гармонией, о чем сам же и говорит[45].

Таким образом, Царлино склонен и контрапункт отождествлять с гармонией – подобно тому, как выше он отождествлял гармонию с самой музыкой. Поэтому при исследовании контрапункта XV–XVI веков его не следует понимать как феномен чисто линеарный, оторванный от гармонии: в сознании той эпохи эти

---

[41] Там же. С. 449.

[42] *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. P. 35.

[43] См.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 448–449. Под формой разумеются порождающие числа, под материей – числа, воплощенные в звуки, как говорилось ранее.

[44] *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. P. 171. См. также: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. С. 465.

[45] Там же.

понятия не только не отделены друг от друга, но в каком-то отношении даже отождествляются. Из определения Царлино следует: когда различные звуки, или голоса, согласованы друг с другом гармонически – это контрапункт. Идея не новая и, конечно, абсолютно здравая. Примечательно в этом отношении еще одно пояснение Царлино: «И заметь, что контрапункт точнее можно было бы назвать противозвучанием (contrasuono)», то есть помещением звука против звука[46].

Собственно теория контрапункта у Царлино предстает уже в новом расширенном изложении (в отличие от эталонных изложений веком ранее, например, у Тинкториса), с рядом новых понятий и описанием приемов, ставших достижением XVI века[47].

2.5. Расширение пифагорейской четверки до шестерки

Итак, «предметом музыки является звучащее число». Здесь Царлино просто повторяет древних, и это его принципиальная позиция: насколько возможно, он следует античной теории. Однако в некоторых вещах это оказывается невозможным.

Пифагорейская концепция «четверицы», или тетрактиды, остается для него точкой отсчета. Согласно ей, напомним, числа 1 – 2 – 3 – 4 или, точнее, их отношения порождают консонансы – 2 : 1 (октава), 3 : 2 (квинта), 4 : 3 (кварта), 3 : 1 (дуодецима) и 4 : 1 (двойная октава). Но реалии эпохи Царлино уже иные: в музыке того времени консонантная звучащая материя не ограничивается этой четверкой чисел, и он не может этого не видеть. Для Царлино абсолютно ясно, что современная ему музыка – это музыка терций, а терции имеют в своем составе (в системе чистого строя, который принял Царлино) числа 5 и 6, то есть 4 : 5 (большая терция) и 5 : 6 (малая). В отличие от древности во времена Царлино терции уже нельзя было игнорировать, они уже задолго до Царлино перешли в разряд консонансов (и в теории в том числе), правда, несовершенных. А в эпоху Царлино терции и сексты начинают закрепляться в структуре гармонического устоя. Если в XV веке местными и конечными устоями были квинтооктавы, то в музыке XVI века их начинают теснить трезвучия, а это – радикальное изменение самого строя и существа гармонической системы, радикальное настолько, что музыка «дотрезвучная» кажется нам теперь каким-то особенным (и весьма архаичным) явлением, которое лишь сравнительно недавно открылось во всей своей самобытной красоте. Вершиной развития музыки нового «трезвучного стиля» становится как раз XVI век: творчество Лассо, Палестрины и других великих композиторов-полифонистов, современников Царлино.

---

[46] Там же.

[47] См.: *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Ч. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. М., 2002. В книге приведен заимствованный из трактата Царлино (ч. III, гл. 62) редкий пример на тройной вертикально-обратимый контрапункт, который позже цитировался во многих трудах – С. Кальвизия, Я. П. Свелинка и др. (с. 303).

Звучание, которое приобрела музыка на этом новом этапе эволюции ладогармонической системы, представляется каким-то особенно приятным по сравнению со старыми кварто-квинтовыми сочетаниями и воспринимается как нечто более мягкое, «человечное»[48]. Гармония позднего Возрождения нам ближе, мы чувствуем ее как более «теплую» по тону, чем средневековая, суровость и аскетизм которой нам достаточно непривычны.

Царлино идет в ногу со временем: он вводит терции и сексты в группу консонансообразующих (почти священных со времен пифагорейцев) чисел. При делении струны на 6 равных сегментов, а не 4, у него появляется «шестеричное число» (numero senario). Теперь числовой ряд консонансов расширен до шести элементов: 1 2 3 4 5 6, и в этот ряд терции и сексты включены на равных правах[49]. Более того, Царлино и в практической части трактата рекомендует терции (4 : 5 и 5 : 6) и их обращения, сексты. Без них музыка хорошей не получится, – говорит он, ссылаясь на Вилларта, своего учителя: «Magister dixit [Вилларт сказал]», что так надо писать, а он, Царлино, усвоив, увидел в этом великую идею и теоретически осознал ее, не вникая особенно в то, как и почему это произошло.

А дальше Царлино представил названное шестеричное число в виде сложной фигуры наподобие цветка из вписанных друг в друга кругов, которую озаглавил: «Числа звучащие, или гармонические» (см. схему 1 на с. 145)[50].

В системе представлены пропорции: двойная (1 : 2), тройная (1 : 3), полуторная (3 : 2), сверхтретная (4 : 3)[51] и т. д., числившиеся в консонансах и раньше, до Царлино – начиная еще от пифагорейцев. Очевидно и движение вперед, если не переворот: открыто демонстрируется, что теперь всё исходит не из четверки, а из шестерки. Признание реальной действительности в музыкальной практике, конечно, великая заслуга Царлино; а что касается чисел, то «шесть», кратное двум и трем, тоже издавна считалось совершенным числом.

---

[48] Своеобразный «антропоцентризм» новой гармонии ярко проявился в характеристиках harmonia allegra – mesta (гармония веселая – печальная), которыми Царлино наделил этос мажорного и минорного трезвучий (см. об этом далее раздел *2.6*).

[49] Большая секста (3 : 5) фигурирует как «больший гексахорд» (см. схему 1); а поскольку отношение малой сексты (5 : 8) не вписывается в систему, Царлино обосновывает ее не саму по себе, а как соединение кварты и малой терции.

[50] *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. P. 31. Оригинал схемы см. в статье: *Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л.* Указ. соч. С. 48 (схема 3). Здесь для наглядности даем редукцию схемы.

[51] Сверхтретная пропорция – такое отношение, когда большее число превышает меньшее на одну треть.

Схема 1. Новая (расширенная) система консонансов, образуемых числами: 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6

1 : 2	октава	diapason
1 : 3	дуодецима	diapason diapente
1 : 4	двойная октава	disdiapason
1 : 5	большая терция через двойную октаву	disdiapason col ditono
1 : 6	квинта через двойную октаву	disdiapason diapente
2 : 3	квинта	diapente
2 : 4	октава	diapason
2 : 5	большая децима	diapason col ditono
2 : 6	дуодецима	diapason diapente
3 : 4	кварта	diatessaron
3 : 5	большая секста («больший гексахорд»)	hexachordo maggiore
3 : 6	октава	diapason
4 : 5	большая терция	ditono
4 : 6	квинта	diapente
5 : 6	малая терция	semiditono

2.6. Теория мажора и минора

Одним из самых смелых достижений Царлино стала его оригинальная теория мажора и минора (изложенная в III части трактата).

Возможен вопрос: откуда взялись мажор и минор в XVI веке? Действительно, не следует думать, что данные лады в полную силу функционировали в музыкальной практике того времени. Напротив, в композиторском, равно как и теоретическом сознании, еще полностью господствовала система 8 или 12 (по глареано-царлиновской систематике) церковных ладов. Так называемая модальная гармония возникала исключительно на основе этой мелодической в своих истоках системы. Гармоническая вертикаль носила во многом результирующий характер, воспринимаясь и разъясняясь как сумма интервалов, допущенных правилами контрапункта. Однако в период расцвета высокой полифонии нашелся теоретик, предугадавший и обосновавший центральный элемент будущей ладовой формации – мажорное и минорное трезвучие. И это был Царлино.

Действительно, именно у Царлино впервые появляется научно-математическое обоснование созвучий, которые позднее были названы мажорным и минорным трезвучиями. Нельзя не видеть в этом определенный исторический парадокс. Дело в том, что мажор и минор – это ладовая система, окончательно сформировавшаяся только к концу следующей эпохи, эпохи барокко, что и было увековечено Бахом в «Хорошо темперированном клавире» через два века после трактата Царлино. Поэтому мажорно-минорную систему следует датировать скорее XVIII–XIX веками. И тем более удивительно, что теория ее центрального элемента – большого и малого трезвучия – появилась опережающим образом еще в XVI веке, у Царлино.

Более того: несмотря на мощное развитие музыкальной науки в XVIII–XIX веках, мажор и минор как категории вертикали и горизонтали, то есть аккорда и лада, так и не получили вполне удовлетворительного объяснения. Как известно, важнейшая теория на этот счет выводит мажор и минор из природных явлений. Ее пытался создать Рамо (см. *IV.2.2*), ее изо всех сил отстаивал, подчас даже «рассудку вопреки», Риман (см. *VI.3.3*), но она так и осталась не вполне убедительной. Дело в том, что теория Нового времени исходит из натурального звукоряда как физического явления, и с этой точки зрения получает прекрасную мотивировку мажор, но абсолютно ничего не выходит с минором. Однако, если второй член системы, минор, нельзя объяснить натуральным звукорядом, значит, первый тоже обоснован неверно. Каково же верное объяснение? А самая верная теория, оказывается, была создана еще в XVI столетии, задолго до утверждения мажора и минора, и ее автором был Царлино. Он предлагает для них следующее обоснование.

Во времена Царлино основой гармонической вертикали, как уже говорилось, были сочетания терций и квинт или их обращений, секст и кварт. Иначе говоря, с точки зрения современной теории, непрерывно звучали трезвучия и их обращения. А с позиций аутентичного восприятия гармонии XVI века это вовсе не так; созвучие $e \cdot g \cdot c$ совершенно не обязательно обращение $c \cdot e \cdot g$. Именно это очень употребительное созвучие (трезвучие) Царлино рекомендует как норму для многоголосного сложения[52]. И хотя лады у него традиционно мелодические, то есть модальные лады-гаммы, он рассматривает сочетания терций и секст, которые сводит к трезвучиям. Правда, у Царлино нет ни слова «трезвучие», ни определения «мажорное» или «минорное»; всё это существует в каких-то других терминах. Он попросту делит квинту натуральной большой терцией и получает два трезвучия, которые в современной ему музыке реально уже были главными «действующими лицами».

Схема 2

c *e* *g* 15 : 12 : 10 5 : 4 6 : 5 большая малая терция терция *гармоническая пропорция*	*c* *es* *g* 6 : 5 : 4 малая большая терция терция *арифметическая пропорция*

Здесь необходимо небольшое отступление. Дело в том, что проблема мажора и минора связана также с проблемой строя. Для многоголосной музыки исторически актуальны два строя – пифагорейский и чистый. Пифагорейский – строй

[52] И не он единственный. В XVI веке стало уже общим правилом то, что гармоническая вертикаль должна состоять из комбинаций терций и секст: не следует пропускать терции, говорится в руководствах, даже если комбинация квинты и октавы воспринимается как благозвучный консонанс.

однофакторный, строй чистых квинт[53]. Строй чистый – двухфакторный, в нем применяются два строительных интервала: квинта (3 : 2) и натуральная большая терция (5 : 4)[54].

Различие двух строев – в трех ступенях (*e*, *a*, *h*). Особенно важно различие между пифагорейской и натуральной большой терцией. В пифагорейском строе эта терция очень напряженная и не звучит консонантно, в чистом строе – это спокойный натуральный интервал. Разница между той и другой терцией составляет так называемую дидимову комму (81/80). Этот микроскопический интервал сам по себе не ощущается, но слух хорошо улавливает разницу между той и другой терцией. В музыке, где сочетания терций и квинт постоянны, необходим поэтому другой строй. Выходом является принятие большой терции как второго основного интервала системы строя, настройки инструментов. При этом звук *h* получается не от *e*, а от *g* – в качестве натуральной большой терции[55]. Царлино принял *систему чистого строя*, то есть строя с натуральными терциями. А это, со своей стороны, тоже готовит мажор и минор в качестве главных ладов, и консонантное трезвучие – в качестве центрального элемента системы. Одно обусловливает другое: музыка трезвучная требует чистого строя, а чистый строй стимулирует развитие трезвучной музыки. Таким образом, Царлино вовсе не случайно рассматривает комбинацию именно этих интервалов – большой терции и квинты (никакой малой терции в строе нет, она только результативный интервал). Заодно, как видим, получаются мажорное и минорное трезвучия, которые Царлино объясняет следующим образом.

За основу он берет квинту, мотивируя это тем, что в ней есть некая неизменность звуков. Это сходно с терминологией древних греков, у которых, напомним, звуки кварты назывались «гестоты», то есть неподвижные (ступени), а все звуки внутри кварты полагались свободно передвигающимися и давали множество вариантов ладовой экспрессии. Но кварта – это также и квинта, поэтому Царлино начинает с того, что квинта обладает той же неизменностью отношений, всегда имея одну и ту же величину. А дальше он внутрь квинты «вкладывает» большую терцию – второй из интервалов строя. Встроить ее можно двумя способами: или вверх от нижнего звука или вниз от верхнего звука, отчего и получаются разные трезвучия.

---

[53] См. схему 5 А в статье: *Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л.* Указ. соч. С. 49.

[54] Там же (схема 5 Б).

[55] Обратим внимание на то, что наша темперация скрывает эти комматические различия. Но всё же в музыке более позднего времени мы отлично слышим интервал *his–e* в контексте, как в фуге Баха cis-moll, и отличаем его на слух от *c–e*, как в сонате ор. 53 Бетховена. Когда играют на рояле, то *his–e* кажется нам каким-то болезненно-изломанным интервалом, в отличие от яркого и радостного *c–e*, хотя клавиши те же. Контекстуальное различие остается, но речь о том, что это различие было реальным, физическим (когда *c* – одна высота, а *his* – другая). См. схему 6 в статье: *Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л.* Указ. соч. С. 49.

Царлино дает им эмоциональные характеристики, в 31-й главе III части он говорит: «Если большая терция находится в нижней части квинты [к примеру, *c–e* в рамках квинты *c–g*], то гармония делается веселой (allegra), а если она находится сверху [*es–g*] то гармония становится печальной (mesta)». В каком-то отношении его определения (веселый – печальный) даже лучше, чем «мажор» и «минор», чисто количественные по происхождению (букв. – «больший», «меньший»); эмоциональную окраску последние приобрели лишь со временем, в результате исторической апперцепции.

Царлино замечает, что в зависимости от лежащей в основе терции и сами лады имеют различный характер. «От способов положения терции рождается разнообразие гармонии» (ч. III, гл. 31). Будущая теория двух ладовых наклонений уже фактически зарождается у Царлино: «Терция и квинта суть единственные элементы композиции <...> всё разнообразие и совершенство гармонии покоится на различии двух образований: *ut–mi–sol* и *re–fa–la*»[56]. Все 12 ладов Царлино разделяет по этому признаку, тем самым делая шаг к будущей теории мажора и минора как двух основополагающих ладов. Однако в музыкальной практике того времени до будущего их главенства еще очень далеко; там господствовала, как уже говорилось, традиционная система церковных ладов, причем сам Царлино отнюдь не предполагал совершать какую-то революцию в этой сфере. Но деление квинты большой терцией само по себе еще не есть научное объяснение мажора и минора, это лишь способ конструирования мажорного и минорного трезвучий. Примечательно, что в нем заложена идея инверсии двух ладовых наклонений, которую развивали позже – в XIX-м[57] и даже в XX веке (см. *VIII.9*).

Но как же объясняется в научном плане мажор и минор у Царлино? В основе его выводов лежит теория математических пропорций (или «средних», как тогда их называли[58]). Он приводит следующую схему[59]:

---

[56] Цит. по: *Баранова Т.* Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI–XVII веков // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980. С. 17. Окончательно эта идея закрепится, впрочем, только в начале XVIII века – в положениях И. Вальтера и И. Маттезона, которые уже говорят о двух классах ладов.

[57] Идея инверсии дала повод Риману усмотреть в Царлино единомышленника по части научного объяснения мажора и минора (*Riemann H.* Zarlino als harmonischer Dualist // Monatshefte für Musikgeschichte, XII, 1880). На эту тему К. Дальхауз написал статью с риторическим вопросом в названии: «Был ли Царлино дуалистом», который подразумевает и получает отрицательный ответ (*Dahlhaus C.* War Zarlino Dualist? // Musikforschung, X, 1957). Подробнее см. тему *VI.3.3.*

[58] То есть средних величин между двумя данными крайними. Более подробно о пропорциях в связи с теорией Царлино см.: *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 223–224. О пропорциях как таковых (составляющих важнейший аспект музыкальной красоты) см. тему о Боэции в настоящем учебнике (*II.2.4–5*).

[59] *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. P. 54. Оригинал схемы (факсимиле) см. в статье: *Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л.* Указ. соч. С. 50 (схема 7).

Схема 3. Музыкальные пропорции

арифметическая	*геометрическая*	*гармоническая*
разности равны	разности неравны	разности неравны
1 1	2 1	2 1
4. 3. 2.	4. 2. 1.	6. 4. 3.
сверхтретная полуторная	двойная двойная	полуторная сверхтретная
[4:3] [3:2]	[2:1] [2:1]	[3:2] [4:3]
отношения неравны	отношения равны	отношения неравны

Царлино измеряет все интервалы в числах, составляющих отношения длин струн. Таким образом, у Царлино абсолютной предпосылкой теории лада является теория числовых пропорций – здесь он верный ученик Боэция и пифагорейской школы. Итак, квинту он делит двояко. Одна пропорция – *гармоническая*, ей соответствует мажорное трезвучие. Вторая – *арифметическая*, перевертыш гармонической; ей соответствует минорное трезвучие. Расчеты производятся в чистом строе.

Таким образом, чисто математическим способом у него получаются две возможности деления квинты большой терцией. И именно потому, что есть две и только две возможности, они выглядят как равноправные. Этим Царлино выгодно отличается от последующих теоретиков, которые трактовали мажорное трезвучие, исходя из обертонового ряда, как «данное природой» и естественное; но тогда малое трезвучие оказывалось... «вне природы». А с точки зрения математической теории, на которую опирается Царлино, они равно возможны и обоснованы идентично. Неравноправны же они только в том смысле, что гармоническая пропорция, по оценке Царлино, эстетически превосходит арифметическую. Он пишет: «Арифметическая пропорция немного удаляется от совершенства гармонии, так как ее части не находятся в своем естественном положении» (ч. Ш, гл. 31).

Стало быть, по Царлино, минор менее совершенен, чем мажор, не столь «гармоничен» в буквальном смысле слова. Как известно, в XVI веке все произведения в минорных ладах заканчивались мажорным аккордом – наверное, потому, что музыка в конце должна дойти до своего совершенства, то есть того качества, которое Царлино приписывает гармонии и гармонической пропорции. И еще, очень любопытна мотивировка: «... не находятся в своем естественном положении». Она основана как раз на эмпирическом моменте: «естественное», или природное положение, очевидно, предполагает то, которое соответствует натуральному звукоряду, хотя Царлино об этом и не говорит (натуральный звукоряд как таковой будет открыт позднее, в XVII веке, Мерсенном).

Итак, метод обоснования мажора и минора Царлино чисто научный в том смысле, что он имеет математический фундамент, и в этом его общезначимость.

2.7. Система двенадцати ладов

В изложении теории церковных ладов[60] Царлино следует Глареану, который впервые расширил систему восьми ладов до двенадцати (в своем знаменитом «Додекахорде», 1547)[61]. Царлино тоже говорит о двенадцати ладах (в IV части)[62], объясняя их число тем, что в основной (диатонической) гамме только шесть разных (чистых) квинт и только шесть разных сочетаний квинты и кварты. Таким образом, он и здесь не просто «подгоняет» некую теорию под имеющуюся ситуацию, но, исходя из всеобщих (природно-акустических) оснований, выводит саму эту ситуацию. При этом он делает важное наблюдение, что половина ладов имеет в основании мажорную терцию (соответственно, мажорное трезвучие), а половина – минорную (минорное трезвучие), сообразно с его теорией мажора и минора, о которой было сказано выше.

Кроме того, новшество состоит в том, что Царлино предлагает иное расположение ладов, начиная их не от звука *d* (как это было принято раньше[63]), а от звука *c*. На каждый лад Царлино дает пример собственного сочинения, как это часто случалось в трактатах при объяснении ладов. См. его пример «первого лада» (как мы бы сказали – *C* ионийского)[64].

---

[60] Царлино рассматривает (IV, 2) разные названия ладов и их этимологию (в русском переводе – гармонии, тропы, тоны, системы), предпочитая общеупотребительный термин модус (modo).

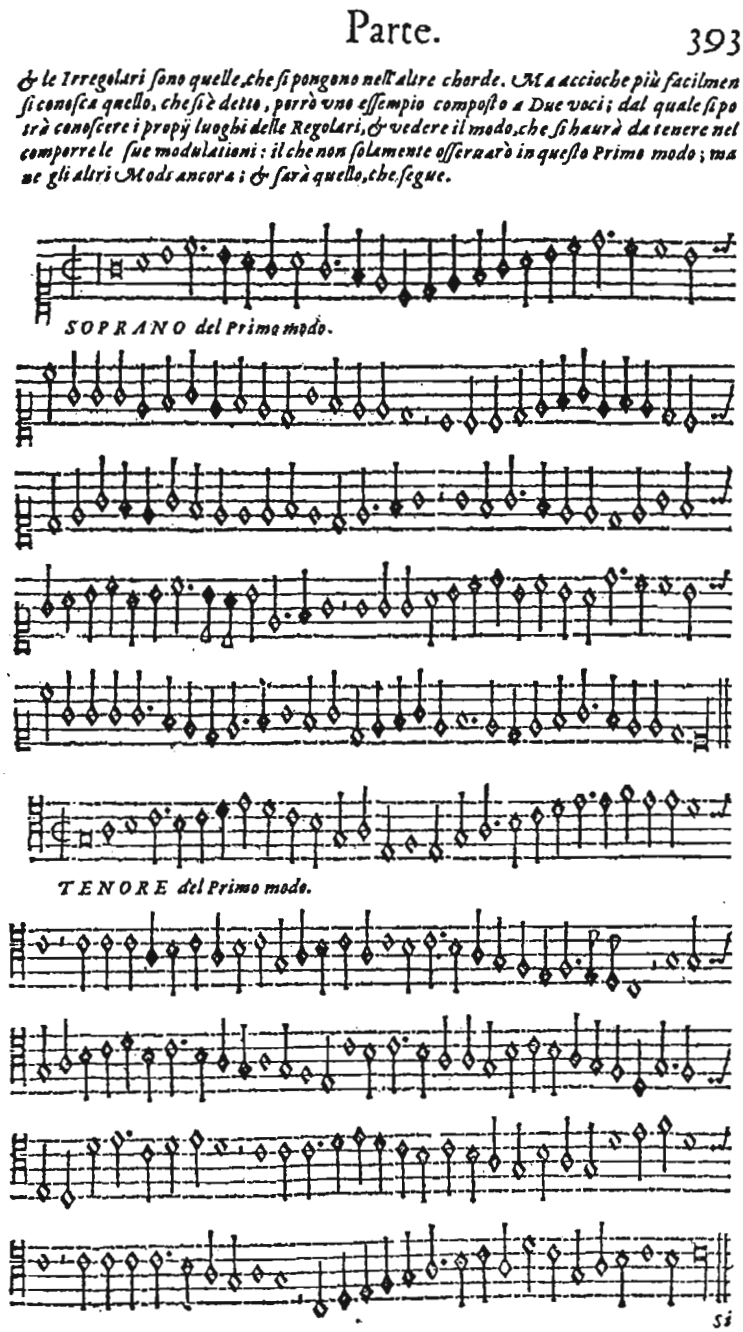
[61] См. подробнее: *Клейнер Б.* «Додекахорд» Г. Глареана. К исследованию двенадцатиладовой теории по первоисточнику. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 1994 (к самой диссертации приложен перевод трактата).

[62] См. также: *Гуляницкая Н.* Додекамодальная система Царлино // История гармонических стилей: Зарубежная музыка доклассического периода: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 92. М., 1987.

[63] Глареан традиционно начинал порядок ладов с дорийского (от *d*), соответственно эолийский и ионийский лады были у него 9-м и 11-м. В первом издании трактата Царлино следовал ему, но впоследствии (в 3-м издании, 1573, а также в «Dimostrationi harmoniche», 1571) изменил традиционный порядок ладов, начав от *C* ионийского.

[64] Возможно, этот тот самый пример, который М. И. Глинка собственноручно переписал в тетрадь своих упражнений во время занятий с З. Деном. Во всяком случае, он сопровождается следующим комментарием композитора: «Пример в первом тоне сочинения славнейшего Джузеппе Царлино, маэстро капеллы св. Марка (1561), извлеченный из его „Istitutioni harmoniche"» (Цит. по: *Симакова Н. А.* Палестрина и русская музыкальная культура XIX – начала XX в. // Русская книга о Палестрине. С. 244, сн. 10).

Пример 1. Дж. Царлино. Факсимиле страницы издания «Le istitutioni harmoniche» (1573), ч. IV, кн. 18



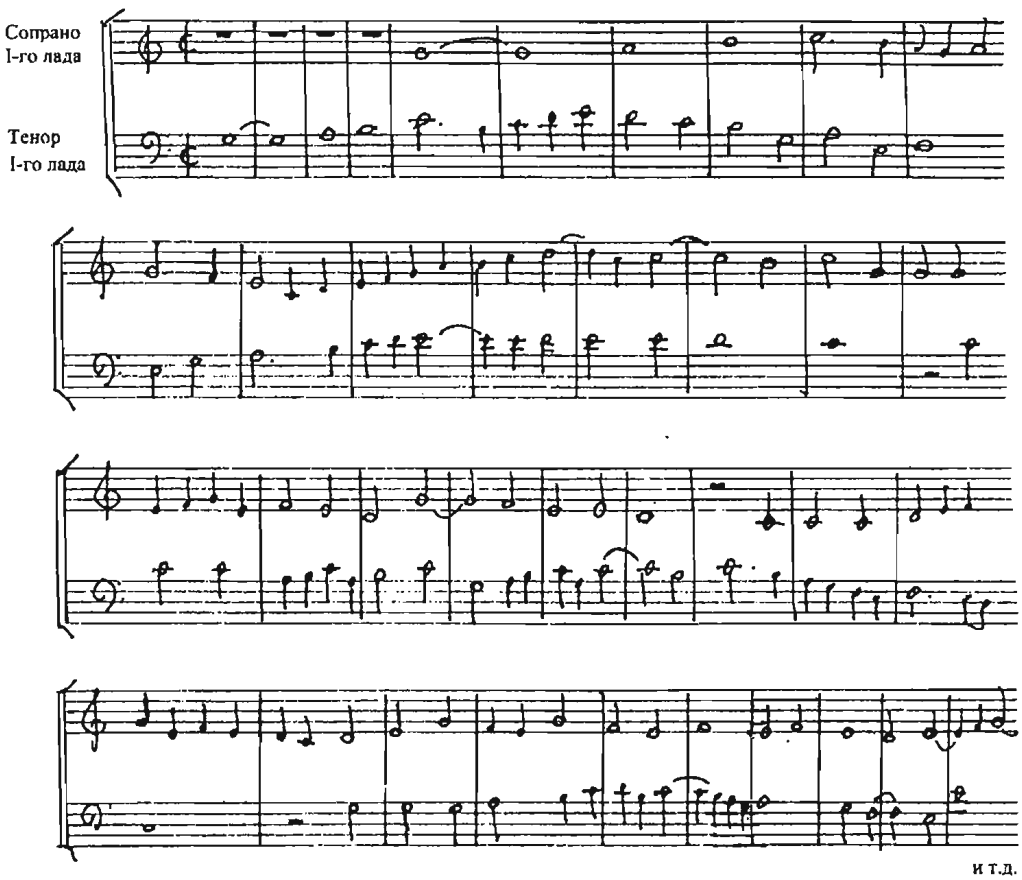
Parte. 393

& le Irregolari ſono quelle, che ſi pongono nell' altre chorde. Ma acciochè più facilmen ſi conoſca quello, che ſi è detto, porrò vno eſſempio compoſto a Due voci; dal quale ſi potrà conoſcere i propij luoghi delle Regolari, & vedere il modo, che ſi haurà da tenere nel comporre le ſue modulationi: il che non ſolamente oſſeruarò in queſto Primo modo; ma ne gli altri Mods ancora; & farà quello, che ſegue.

SOPRANO del Primo modo.

TENORE del Primo modo.

Si

Пример 2. Фрагмент транскрипции (см. пример 1)

Сдвиг на тон вниз дает расположение ладов точно по гвидонову гексахорду (с финалисами *c–d–e–f–g–a*)[65]. Новое расположение ладов быстро утвердилось в теории (примеру Царлино последовали Д. Артузи, Ф. Салинас, М. Мерсенн, Г. Шютц, И. Вальтер и др.), хотя долгое время сохранялась и традиционная система (начинать изложение системы с *d* дорийского). Царлино утверждал, что большинство баллад и танцев его времени написано в *C*. Возможно, что его новая систематика ладов учитывала это обстоятельство[66].

При характеристике различия основных (автентических) ладов и гиполадов (плагальных) Царлино также применяет теорию пропорций. Так, автентические

---

[65] Царлино приводит соответствующую схему из 12-ти ладов: *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. P. 380. Данную схему в оригинальном и адаптированном виде см. в статье: *Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л.* Указ. соч. С. 51 (схема 9).

[66] Глареан также подчеркивал, что ионийский лад «особенно подходит танцам». Т. Баранова, приводящая эти свидетельства, отмечает, что «новый порядок ладов непосредственно связан с усилением роли светского искусства в XVI веке» (*Баранова Т.* Указ. соч. С. 11).

лады объясняются гармоническим делением (6 : 4 : 3), а плагальные – арифметическим (4 : 3 : 2)[67].

Схема 4. Музыкальные пропорции в остове лада

Гармоническая пропорция			*Арифметическая пропорция*		
Квинта + Кварта			Кварта + Квинта		
6.	4.	3.	4.	3.	2.
полуторная	сверхтретная		сверхтретная	полуторная	

Это объяснение ново и в том отношении, что опять-таки с чисто математических позиций обосновывается преимущество автентического лада, так как гармоническая пропорция, по представлениям Царлино и древних, которым он следует, совершеннее, чем арифметическая.

Если принять во внимание то, что средневековые шесть пар ладов объясняются как пропорции 6 : 4 : 3 (автентические) и 4 : 3 : 2 (плагальные), а мажор и минор – как 15 : 12 : 10 и 6 : 5 : 4, то, оказывается, их можно вытянуть в одну линию, показывающую поступательный ход развития ладового, музыкального мышления как закономерное продвижение в сторону более сложных и дифференцированных звуковысотных структур (см. схему 5).

Схема 5

												?
									Ренессанс			
			Средневековье									
						15	:	12	:	10		
		= 6	:	4	:	3						
Гармонические	1	1		1		1		1		1		…
пропорции	1	2		3		4		5		6		…
Арифметические	1	2		3		4		5		6		…
пропорции	1	1		1		1		1		1		…
		= 2	:	3	:	4						
						4	:	5	:	6		
			Средневековье									
									Ренессанс			
												?

У Царлино, конечно, нет ничего подобного, так как он (как и никто) не мог предвидеть ни будущего развития музыки, ни в полной мере осознать свою эпоху в контексте предыдущих и последующих (для этого надо находиться в другой точке истории). Однако ценность его теории в том, что, пользуясь предложенным им математическим методом объяснения жизненно важных вертикалей

[67] *Zarlino G.* Le istitutioni harmoniche. P. 378. Оригинал см. в статье: *Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л.* Указ. соч. С. 50 (схема 8). Там же см. оригинальные сводные схемы 12-ти ладов (схемы 9–10). С. 51–52.

для средневеково-ренессансной музыки, мы можем и дальше трактовать историю гармонии в данном направлении[68].

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Царлино Дж. Установление гармонии [Фрагменты] / Пер. О. П. Римского-Корсакова // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / Ред.-сост. В. П. Шестаков. М., 1966. С. 423–510.

Царлино Дж. Доказательство гармонии [Фрагмент] / Пер. М. В. Иванова-Борецкого // Там же. С. 510–514.

Zarlino G. Le istitutioni harmoniche (1558), a facsimile of the 1558 Venice ed. New York, 1965; Venetia, 1573 (3-е изд., пересмотр.), republished in 1966 (New York).

Zarlino G. Dimostrationi harmoniche. Venetia, 1571, republished in 1966 (New York).

Zarlino G. Sopplimenti musicali. Venetia, 1588, republished in 1966 (New York).

▪ Исследования

Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI–XVII веков // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1980.

Гуляницкая Н. Додекамодальная система Царлино // История гармонических стилей: Зарубежная музыка доклассического периода: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 92. М., 1987.

Клейнер Б. «Додекахорд» Г. Глареана. К исследованию двенадцатиладовой теории по первоисточнику. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994.

Ливанова Т. Н. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М., 1981.

Лыжов Г. И. Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века <...>. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003.

Сушкова Н. Царлино и Вичентино (к вопросу о теоретических дискуссиях в Италии середины XVI века) // Из истории теоретического музыкознания: Сб. науч. трудов МГДОЛК им. П. И. Чайковского. М., 1990. С. 32–45.

Тарасевич Н. «Тема» как категория в музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка. Творчество, исполнение, восприятие. М., 1992.

Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 223–224.

Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л. Теория музыки времени Палестрины: о трактате Дж. Царлино «Установления гармонии» // Русская книга о Палестрине: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 33. М., 2002. С. 32–53.

Фраёнов В. П. Царлино // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. М., 1982.

Шевалье Л. История учений о гармонии. М., 1931.

Dahlhaus C. War Zarlino Dualist? // Musikforschung, X (1957).

Riemann H. Zarlino als harmonischer Dualist // Monatshefte für Musikgeschichte, XII, 1880.

---

[68] См. аналогичную «развивающую» схему в кн.: Теория современной композиции. М., 2005. С. 158.

3. Эволюция нотации как проблема музыкального мышления

Как записывать нотный текст, какими знаками лучше пользоваться в музыкальном письме, – вопрос, который может показаться малозначительным, чисто техническим, далеким от напряженной концепционности крупных музыкально-теоретических систем. Правда, большое место, уделяемое проблемам нотации в старинных трактатах, и в особенности внезапное обострение проблемы записи в искусстве XX века, настораживают внимание и как будто свидетельствуют об обратном. Но еще необходимо нащупать тот компонент проблемы, который показал бы не внешние технические, а внутренние содержательные, идейные аспекты явления.

Таким компонентом оказывается глубинная связь музыкальной нотации – как отражения и способа фиксации определенного состояния духовной культуры – с самой сущностью этой культуры, то есть культурологический аспект проблемы. И даже еще значительнее: сугубо «процедурная», казалось бы, сторона музыки, будучи показателем музыкального мышления, предстает вместе с тем (в качестве такового) частью глобальной проблемы – письменного языка человеческой культуры в целом.

В конечном счете, острота проблемы музыкальной нотации происходит сегодня от великих потрясений и кризисных черт искусства XX века. Музыкальное мышление современности обнажило и сделало наглядно обозримой ранее скрытую взаимосвязь способа фиксации музыки и ее сущности.

Из многочисленных теорий, рассматривающих культурологический аспект проблемы нотации, письменного языка, и их эволюцию в XX веке, выделим работы канадского филолога Маршалла Маклюэна, в которых особенно выпукло (даже с известными преувеличениями) показано «сейсмическое» состояние культуры Новейшего времени, охватившее среди прочего и феномен письменного языка[1].

---

[1] М. Маклюэн особенно известен своими исследованиями о влиянии средств массовой коммуникации и новых технологий на человеческое восприятие и общественные отношения. В новом «электронном обществе», возникшем с середины 1950-х годов, центр тяжести перемещается с содержания коммуникативного сообщения (message) на средство его передачи (medium) – важнее самой информации оказывается способ ее донесения. Эту идею Маклюэн выразил в парадоксальной формуле, где средство приравнивается к сообщению или даже перевешивает его: «the medium is the message». А в названии книги своих афоризмов он вывел следующее, фонетико-семантическое, равенство – подменой лишь буквы, определив действие массмедиа на людей как «массаж»: «the medium is the massage» (*Mcluhan M., Fiore Q.* The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects. New York, 1967, и другие работы).

Среди русских социологов сходными проблемами занимался Ю. Н. Давыдов. См. его статью: Гедонистический мистицизм и дух «потребительского общества» (о контркультурных тенденциях эстетического сознания на Западе) // Теории, школы, концепции. Художественное произведение и личность. М., 1975, а также другие работы.

Согласно этой теории, ныне полностью исчерпан тот социокультурный космос, который развился на основе ряда фундаментальных предпосылок:

1. Фонетический алфавит.
2. Письменный язык.
3. Книгопечатание.
4. Индивидуально-ориентированное восприятие.
5. Дискурсивное логически-последовательное мышление.
6. Чувство самотождественности индивида.
7. Обостренное личностное самосознание.

В свою очередь этот мир образовался от: разложения первобытного коллективного сознания (коллективного бессознательного) и возникающей в результате тенденции к индивидуализации; при воздействии мощного орудия – письменной речи со свойственным ей (как и действию печатного станка) принципом фрагментации – разложением целостности речи на буквы-атомы.

Напротив, XX век уже трижды сокрушал культуру печатного слова – посредством радио, кино и телевидения, устранявших письменность и ее атрибут – литтерацию (принцип расщепления целостности речи на буквы; лат. littera). Вместе с письменностью, по Маклюэну, устраняется индивидуально-ориентированное восприятие (свойственное печатному слову), отменяется чувство самотождественности, а следовательно, и личностного самосознания как такового (устойчивость позиции связана с книжно-письменной культурой); вновь происходит апелляция к коллективному бессознательному (причем глубокое чувство вовлеченности оказывается сродни восточному типу чувственного опыта). В результате, считает Маклюэн, нынешний мир опять, как в далеком историческом прошлом, становится «деревней», но только иного уровня – глобальной деревней, раскинувшейся на всю планету.

Отнюдь не принимая теорию Маклюэна как целое, надо признать: некоторые факты из истории письменного языка, их культурологическая интерпретация, констатация глубоких перемен в XX веке, распространившихся и на методы фиксации культурных явлений, усмотрение связи времен в развитии организма человеческой культуры – всё это принципиально важно и имеет прямое отношение к музыкальной письменности.

Развитие музыкальной нотации образует одновременно и параллель к эволюционным процессам в письменном языке человечества в целом, и их составную часть. Многое из того, в чем заключается культурное значение письменной словесной речи, действительно и для письменной музыкальной речи.

Музыкальная письменность есть одно из необходимых условий становления музыкальной культуры (в IX–XX века – западной, в Новейшее время – также и внеевропейской). Без многовековой традиции музыкальной письменности не было бы величайших достижений мировой музыки – месс нидерландцев и Палестрины, фуг и «Страстей» Баха, опер Моцарта, Вагнера, Мусоргского и Чайковского, сонат, симфоний и квартетов Бетховена. Совершенная музыкальная письменность также основана на «литтерации» и предполагает свой высотно-ритмический «алфавит». И она также рассчитана на индивидуальное восприятие. Параллель книгопечатанию составляет развившееся чуть позже нотопечатание. Са-

ма возможность музыкальной нотации, как и словесной письменности, коренится в дискурсивном типе логически-последовательного музыкального мышления (пусть его логика и дискурсивность выражены иначе, чем в словесной речи).

Исследование истоков музыкальной нотации неизбежно связано с комплексом вопросов, в которых отражаются этапы движения духовной жизни человечества с ее восхождением от первобытно-коллективного сознания – к индивидуально-личностному, от мифологии – к науке, от языческого натуралистического космологизма – к противостоящей природным силам духовности. И те же самые процессы духовной жизни составляют движущую силу развития не только музыкальной письменности, но и музыкально-теоретических концепций в целом.

Первый из вопросов, выдвигаемых музыкальной нотацией, касается самóй необходимости записи: фиксировать или не фиксировать музыкальный текст? Ответ на него людям XX века представляется само собою разумеющимся: только записанное произведение есть собственно произведение как нечто существующее (возникшее, «произведенное»); запись необходима в целях распространения информации, ради точного обозначения всех тонкостей авторского намерения (только при фиксации всех продуманных деталей можно говорить о «со-чиненности», «сочинении»), для сохранения произведения от разрушающего действия времени[2]. Но в древние времена была иная духовная ситуация. Не существовало категории автономного индивидуально-личностного музыкального творчества, соответственно и «произведения» в новейшем западном смысле. Господствующее представление о музыке связывалось с концепцией природнóй космической силы, постоянно присутствующей в мире; причем не существовало ни пропасти между повсеместно распространенной и особо культивируемой художественной музыкой, ни их противопоставления.

И к самому делу передачи информации было во многом иное отношение. Нам представляется естественным стремление к максимальному ее распространению, для чего нужны и соответствующие средства, возможно более эффективные. А, например, у греков во времена Пифагора и Сократа таких потребностей не было. В пифагорейской школе действовал запрет на «утечку информации». Сам Пифагор, видимо, не стремился письменно закрепить свои идеи; он только говорил, но ничего не писал. Ясно, что при подобном настрое не могло быть необходимости и в таком «отчуждении» продуктов культуры, как письменная фиксация мелодий, музыки. Передача знаний и умений непосредственно от учителя к ученику, изустно – древнейшая традиция музыки Востока, причем восточный музыкант-профессионал вовсе не стремился письменно «увековечить» свои музыкальные достижения и передать их другому музыканту или потомкам, а наоборот – сохранял в тайне секреты ремесла.

Другой сопутствующий вопрос: если музыку всё же фиксировать посредством записи, то что именно надлежит нотировать? Опять-таки нам

---

[2] «Созвучия, неудержимые человеческой памятью, обречены на гибель, так как не могут быть сохранены при помощи письменной фиксации» – Исидор Севильский (Этимологии. Кн. III, гл. 15).

ясно: мелодию – а если в песне, то со словами. Но в прежние времена представлялось иначе. Ведь там, где господствует принцип макама (нома, раги), по сей день нет потребности в записи; а для овладения даже инструментальной музыкой (соответственно, для ее распространения, изучения) применяется другой подход. Кроме того, по свидетельству древних, основным «мусическим» жанром (например, у греков) было коллективное синкретическое действо – хорея, объединявшее собственно музыку (мелос), поэзию (стихи) и танец (орхестру). Там фиксировать, очевидно, следовало бы как наибольшую ценность, прежде всего, сам «синкретизм» – это неделимое самопроизвольное жизнеизъявление в виде дионисийского шествия, которое и теперь, с помощью современных технических средств вряд ли удалось бы «нотировать». И опять-таки, массовое празднество-хорея не есть «музыкальное произведение» (в нашем смысле), оно – единое действо, из которого вычленение, к примеру, музыки с целью ее фиксации означало бы лишь частичную и грубо обедненную передачу малозначащих вне целого деталей. Таким образом, разработка методов музыкальной нотации сама по себе есть показатель глубоких внутренних процессов развития музыки как достаточно высокого этапа эволюции духовной культуры.

Вопрос о том, как надо нотировать музыку, в свою очередь, зависит от того, что именно из музыкального целого желательно зафиксировать. С позиций современного музыкального мышления думается: то же, что и в привычных всем нотных изданиях. Казалось бы: сохранись подобные записи древнейшей музыки, и современные представления о музыкальной культуре языческого Древнего мира были бы совсем иными. И тем не менее, случись такое, мы бы получили одностороннюю картину, искусственно приспособленную к запросам людей Нового времени и игнорирующую многие, в том числе наиболее существенные стороны древней культуры. Мы бы получили *нашу* музыку в материале древности, а не подлинную музыку Древнего мира. Поэтому другие, прежние типы музыкальной нотации надо оценивать не как технически несовершенные (хотя доля истины в этом есть), но как достаточно хорошо отвечающие потребностям соответствующей музыкальной практики. В связи с этим уместно напомнить, что один из видов буквенной нотации – греческая нотация – был известен не позже середины III века до н. э. И если бы в музыкальной фиксации была такая же общественная потребность, как в словесной письменности, то, несомненно, началась бы лавинообразная запись бытующих и сочиняемых мелодий, множество из которых дошло бы до нас (как дошли письменные памятники литературы, поэзии, театральной драматургии, философии и других наук). Однако этого не случилось – не по причине отсутствия способов фиксации, а прежде всего из-за отсутствия необходимости в записи того, что мы называем музыкой.

На протяжении многих веков музыка получала разнообразное наглядное отражение. Что же именно старались передать? Это зарисовки самой сцены пляски, пения, музицирования, музыкальных инструментов (в том числе вместе с исполнителями на них), изображение управления певцами, музыкантами; передача способов звукоизвлечения на инструментах (в том числе достоверного по-

ложения пальцев, аппликатуры), знаки повышения и понижения голоса (также некоторых других деталей вокального исполнения), передача общего рисунка мелодии, отдельных мелодических оборотов (определенного характера исполнения), запись высот звуковой линии и интервалов, ритма, запись взаиморасположения одновременно исполняемых голосов, указание исполнительских приемов и оттенков. В соответствии с этим многообразием исторически развились несколько основных типов музыкальной нотации. Важнейшие из них таковы.

Пиктогра́фия[3] – передача с помощью рисунка. Главная ценность пиктографии в том, что она сохранила для нас какую-то, пусть и крайне скудную, информацию о самых ранних периодах музыкальной истории. К пиктографии в собственном смысле относятся не общие зарисовки сцен музицирования, а запечатленные на них моменты *взятия звуков* на инструментах. В этом смысле пиктография родственна табулатурным нотациям (о них – далее). Иногда пиктография позволяет выявить данные о музыкальной системе, строе, то есть функционирует как своеобразная музыкальная нотация.

Хейроно́мия[4] – изображение ручных знаков при управлении исполнителями. Запечатленные на рисунке, они содержат косвенные данные о звуках, интервалах, выразительном характере музыки, и в этом смысле соприкасаются с нотацией. Вместе с тем хейрономию нельзя приравнять к музыкальной письменности, поскольку, несмотря на передающую определенную информацию запись-изображение, само изображаемое есть бесписьменный феномен. Как и пиктография, хейрономия «в картинках» донесла до нас отзвуки древнейшей музыки.

Буквы и цифры многообразно использовались для обозначения отдельных высот или интервалов. Аналогия между речью словесной и музыкальной столь же естественна, сколь и традиционна. Неслучайно буквенная нотация, будучи одной из ранних, отчасти сохранила свое значение и до нашего времени[5].

Среди разновидностей: *греческая* нотация (истоки ее восходят к VI–VII вв. до н. э.; теоретическое оформление – к середине III в. до н. э.)[6]; *боэцианская* но-

---

[3] От лат. pictus – писаный красками, рисованный и греч. γράφω – пишу.

[4] Греч. χειρονομία, от χείρ – рука и νόμος – закон.

[5] Попытки составить «музыкальный алфавит» относятся, вероятно, еще к третьему тысячелетию до н. э. Сохранившиеся клинописные таблички с записью музыки составляют явную параллель клинописному же словесному письму.

[6] Греческий гений сотворил наиболее точную и дифференцированную в Древнем мире систему музыкальной нотации. До нас не дошли самые ранние трактаты, но нет сомнений, что в них рассматривалась и нотация: она отличается такой стройностью и продуманностью, которая невозможна при чисто эмпирическом сложении, вне теории. Первые сохранившиеся описания и систематики нотации относятся ко II–IV вв. н. э. (в трудах Аристида Квинтилиана, Гауденция, Порфирия, Бакхия, в трех анонимных трактатах, известных под именем «Аноним Беллермана»). Особое значение имеет труд Алипия «Введение в музыку» (IV в. н. э.), где приводятся подробные таблицы с обозначением каждого из тонов греческого звукоряда во всех родах и содержится наиболее полная систематика греческой нотации.

тация (конец V – начало VI в.); *дасия-нотация* (в трактате Псевдо-Хукбальда «Musica enchiriadis», 2-я половина IX в.); нотация *Одо из Клюни* – классический тип западной буквенной нотации, в основном сохранивший свое значение и по сей день (в трактате «Dialogus de Musica», 1-я половина X в.); нотация *Гвидо Аретинского*, соединившего буквенный принцип нотации с линейным для передачи многоголосного склада.

Буквенная нотация, обеспечивая достаточно точную фиксацию звуковысотности, всегда страдала, однако, отсутствием наглядности: при ней, отключившись от естественной чувственной стороны музыки, надо рассудочным путем вычислить изолированные высоты, сложить их в единую линию и лишь тогда воспроизвести мелодию. Видимо поэтому примерно к XI–XIII векам верх над рациональным буквенным принципом одержал иной, более отвечающий чувственной природе музыки, подход. Однако буквы не исчезли полностью из музыкального письма, продолжая применяться в разных условиях, в частности в табулатурах.

Цифровые обозначения в одних случаях уподоблялись – как абстрактные фигуры – буквенным и функционировали наравне с ними (см. далее о табулатурах), а в других – ставились на службу «измерительные» возможности цифр – с тем, чтобы передавать не абсолютные высоты, а расстояния, то есть интервалы – как то было в практике *генерал-баса* с его «цифровкой» (см. в теме *IV.1.3*).

Табулатура[7] в качестве обобщенного наименования объединяла весьма различные способы записи, общим меж которыми было лишь применение букв и цифр (а также других символов) для обозначения конкретных звуков или способов их извлечения (аппликатуры).

Огромное разнообразие табулатур[8] обусловлено как долгим периодом их распространения (примерно с XIV по XVII век), так и обширным инструментарием, который они преимущественно обслуживали. Посредством табулатуры записывалась музыка для струнных (лютня, виуэла, гитара и др. щипковые и смычковые), клавишных (орган, клавир и др.), духовых. С природой инструмента связана специфика различных табулатур, конкретный выбор символов, их размещение и трактовка. Например, в лютневых табулатурах условные знаки располагались на линиях, которые представляли струны. При всем многообразии конкретных обозначений общий принцип функционирования был един: знак указывал необходимую струну и лад[9]. Но если в немецкой системе, включавшей все буквы алфавита, каждый из ладов на всех струнах имел собственный символ, то во французской лады на разных струнах обозначались одинаково (*a* – это все-

[7] От лат. tabula – доска. «Табулой» назывался лист или доска, на которой записывалась музыка.

[8] См.: *Wolf J.* Handbuch der Notationskunde. Bde. 1–2. Leipzig, 1913–1919.

[9] Лады – имеющиеся у ряда струнных инструментов поперечные полоски на грифе, к которым струны прижимаются в процессе исполнения. Таким образом, в описанной нотации указывается не сам тон, а его место на грифе, поэтому конкретная высота звука зависит от строя инструмента.

гда открытая струна, *b* – прижатая на первом ладу и т. д.). В испанской же и итальянской табулатурах вместо букв применялись цифры, причем в первой (испанской) пространственное положение линеек и звуковые свойства струн находились в прямой зависимости (то есть нижняя линейка означала самую низкую струну, лежащие выше – всё более высокие), а во второй (итальянской) – в обратной зависимости (там верхняя линейка равна низшей струне). Однако, несмотря на отличия в высотном механизме записи, все виды лютневых табулатур вынужденно мирились с пространственной разъединенностью временны́х и высотных показателей: ритмический ряд из специальных знаков[10] возвышался над россыпью букв или цифр, и подобный «контрапункт символов», конечно, не способствовал легкости восприятия.

Иначе обстояло дело в табулатурах для клавишных, которых тоже было немало. Например, в одной из органных табулатур, описанных в трактате Хуана Бермудо «Разъяснение музыкальных инструментов» («Declaración de instrumentos musicales», 1555), арабские цифры (соответствующие пронумерованным клавишам) помещались в безлинейном пространстве, разделенном горизонтальной чертой на две области – партию правой руки и партию левой руки. А в другой, также органной, табулатуре, представленной у Бермудо, цифры-клавиши располагались на линиях, отвечавших отдельным голосам. В такой трактовке линий, отличной от струнных табулатур, отражается как иная «материальная природа» органа, так и его иные – полифонические – возможности и потребности. Поэтому не случайно, что именно в недрах клавишных табулатур происходило постепенное сложение партитурной формы записи, которая знаменовала не только новый этап в «музыкальной графике», но прежде всего – перестройку мышления сообразно грядущему Новому времени[11].

Вокальное исполнительство на определенных этапах истории также оперировало буквенными знаками, но в своих письменных истоках смыкалось с указаниями речевой нюансировки, идущими еще от античности.

Знаки просо́дии[12] отражали колебания высоты и акцентуации, практикуемые при выразительном чтении древнегреческих текстов. Просодия хоть и «мелодизировала» чтение, но всё же не выводила его за пределы речевой интонации. Нового качества на этом направлении достигла ***экфоне́тика***[13], которая еще больше омузыкаливала речь (посредством повышения и понижения голоса, детальной акцентировки и т. д.) при чтении нараспев византийских богослужебных книг. Знаки экфонетики, связанные по происхождению с просодическими, правомерно расцениваются, однако, как древняя *музыкальная* нотация, поскольку направляемое ими исполнение уже ближе к пению, чем к простому чтению. Экфонетические знаки встречаются (помимо Византии) в литургических книгах Египта,

[10] В XVI веке – с элементами мензуральной нотации (о ней – далее).

[11] Подробнее см.: *Барсова И.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М., 1997. Очерк четвертый: Табулатура и органная партитура.

[12] От греч. προσωδία – акцент, ударение.

[13] От греч. ἐχφωνέω – восклицаю.

Армении, в средневековых европейских рукописях. Историческое значение экфонетической нотации в том, что она непосредственно подготовила появление невменного письма.

Невмы[14] – это графические фигуры, передающие направление и характер мелодической линии, определенные мелодические обороты. Как средство фиксации музыкального текста невма примечательна наглядным *изображением* движения звука, и как результат – мелодической линии, мелодического образа. В данном отношении невма родственна хейрономии, при которой, правда, не знак, но движение руки также передает направление мелодии, отчасти ее характер. Невменная запись не означает (в отличие от буквенной) полного разложения мелодии на точки, поскольку невмы запечатлевают фигуры из двух и более звуков, и вместе они «рисуют» очертания мелодии (в отличие от экфонетической нотации, с ее лишь обобщенным указанием на движение голоса). Ответвление невменной нотации от экфонетической относится примерно к VI–VIII векам н. э. (грегорианский Антифонарий первоначально был записан невменной нотацией).

Из многих видов невменной нотации исторически наиболее важны: *метцианская* нотация[15], *беневентская (лонгобардская)* нотация[16], *квадратная* нотация[17], *готическая* нотация[18], *поздневизантийская* нотация[19]. Принципиально к невменной нотации принадлежит и знаменное (крюковое) письмо, принятое в древнерусском церковном пении с XI века (возможно и ранее) по XVII век включительно (см. раздел *V.1*).

---

[14] От лат. neuma, от греч. πνεῦμα – дыхание.

[15] Одна из первых среди невменных, применялась в монастырских рукописях г. Метц (Франция), датируемых IX–X вв. Выдающийся памятник метцианской нотации – «Тонарий» Регино Прюмского (факсимиле см.: CS II).

[16] Названа по имени монастыря Беневент в Южной Италии; по начертаниям очень сходна с метцианской и может рассматриваться как более поздний (XI–XII вв.) ее вариант.

[17] Название связано с преобладающей формой знаков – квадратика (также прямоугольника) в различных положениях и комбинациях с другими фигурами. Введено в XX веке Ф. Людвигом применительно к практике школы Нотр-Дам, датируемой последней четвертью XII – серединой XIII в. (см.: *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, i: *Catalogue raisonné der Quellen*, pt 1: *Handschriften in Quadrat-Notation* [Halle, 1910]; repr. with preface by L. Dittmer in Musicological Studies, vii [1964]). Однако подоснова термина заложена в аутентичных текстах той поры: Аноним IV характеризует знаки Нотр-Дам как «quadrata puncta» («квадратные точки»), «per modum quadranquli» (CS I, p. 339^{b}).

[18] Развилась в XIV–XV вв. в Германии; название объясняется сходством невм с буквами готического шрифта.

[19] Относится к XIV веку и сильно отличается от древней византийской нотации; включает два рода черных знаков – интервальные и динамические, а также красные знаки – хейрономические.

С течением времени (очень значительного) произошло перерождение невм в ноты.

Ноты[20] – это знаки, точно фиксирующие отдельные звуки по высоте и длительности. Понятие «ноты» по традиции ассоциируется с единичной «пометкой» в музыкальном письме, тогда как невма изначально предполагала разные виды знаков – и простые (ноты), и составные (группы нот), трактуемые как целое. Но поскольку то и другое представляет «пометку», «знак», подобное разделение несколько условно. Непосредственное соприкосновение нотно-линейного и невменного письма происходит на том этапе (после XI в.), когда традиционные невменные знаки начинают располагать на линейках, как позднее – ноты. Этот смешанный тип записи допускает двойственное толкование, но практически уже ближе нотному[21].

Необходимость более точной фиксации музыки была вызвана потребностью в надежном сохранении и передаче музыки. Гвидо (или кому-то из его круга) приписывают метафорическое, но по существу точное сравнение, где невменная запись уподобляется колодцу без веревки с ведром – «жаждущий видит на дне кристально-чистую воду, но не может утолить жажду»[22]. Перенесенные на линии невмы получили название: *хоральное нотное* письмо. В этой нотации, как правило, записывается западный средневековый хорал.

Заслугу введения линейного письма часто приписывают Гвидо Аретинскому. Однако множество подобных попыток относится к более раннему времени – еще к концу первого тысячелетия. Первый известный нам опыт такого рода сохранила рукопись конца X века (ок. 986 г.) из монастыря Корби; одна линия в ней была проведена как уровень отсчета высот. Великая заслуга Гвидо Аретинского состоит в выработке наиболее компактной, удобной и практичной системы из четырех линий, с размещением звуков как на них, так и между ними[23].

Длительное время главные усилия в области музыкальной нотации были направлены на поиски способов точной фиксации высоты музыкального звука. На грани XII–XIII веков наступает перелом, который связывают с деятельностью школы Нотр-Дам. Теперь основное внимание уделяется вопросам ритма и метра, *ритмической нотации*. Причина этих перемен состоит в неуклонном нарастании многоголосного письма в европейской музыке (как в смысле числа голосов, так и по степени распространения многоголосия). Его гармония находится в прямой

---

[20] От лат. nota – пометка, знак.

[21] Основание для проведенного разделения можно найти и в старинных трактатах. Так, Аноним IV указывает, что отдельная «точка» называется «нотой» («unus punctus vocatur nota»; CS I, p. 339[a]). И хотя слово нота здесь еще не стало термином нотно-линейного письма, вербальная связь существенна для установления соответствующих понятий.

[22] *Грубер Р. И.* История музыкальной культуры. Том 1. Часть первая. М., 1941. С. 540.

[23] О реформе Гвидо см. в теме *II.3*, а также: *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М., 2003. Глава 1.

зависимости от синхронности всех, даже мельчайших, долей времени уже в двухголосии, а тем более в трех-, четырехголосном складе, который постепенно становится основным. Точность ритма превращается в необходимое условие самой возможности исполнения многоголосной музыки.

Модальная (или модусная) нотация стала письменным отражением первой из рационально выверенных ритмических систем – тоже именуемой модальной (или модусной). Их обоюдное название происходит от слова модус, имеющего не один смысл[24]. Веками этот термин связывался, прежде всего, с высотной организацией (модус в значении лада, см. *II.1*), теперь же он распространился и на временну́ю сферу. Ритмический модус подразумевал определенную общепринятую ритмоформулу – мензурированное (то есть размеренное) последование долгих (лонга) и кратких (бревис) длительностей; и эта формула служила моделью для ритмической организации всего голоса или значительной его части[25].

Мелодическая линия записывалась уже известной черной квадратной нотацией. Но ее высотно определенные знаки (и прежде всего лигатуры – многозвучные символы) сами по себе не имели стабильного ритмического наполнения. Совершенной однозначности не обеспечивало и модальное их прочтение, однако оно всё же располагало рядом «предписаний», которые делали ритмическую трактовку более объективной. Поиск ритмического решения осуществлялся в два этапа. Сначала, исходя из комбинаций характерных «фигур» (как именовались тогда нотные знаки) и пауз, определялся модус с его общеизвестным ритмом. А затем, по заданному модусом «трафарету», путем многократного повторения его ритмического рисунка, «размерялась» вся мелодия.

Главная особенность модальной нотации состояла в невозможности определить длительность «фигуры» вне контекста: один и тот же графический знак получал разное толкование в зависимости от своего окружения, которое, в свою очередь, было связано с тем или иным модусом[26]. Примерно со второй четверти XIII века наблюдается стремление к всё большей точности и однозначности в записи ритма. Новые веяния, наряду с традиционной модальной практикой, нашли отражение в трактате Иоанна де Гарландии «О мензуральной музыке» («De

---

[24] Лат. modus, букв. – «мера», «предписание», «правило».

[25] Согласно большинству трактатов модусов шесть, хотя у иных авторов наблюдаются отступления – как в сторону меньшего их числа, так и в сторону большего. Происхождение ритмических модусов традиционно связывают со стихотворными стопами, но, по мнению специалистов, «генезис системы ритмических модусов <...> чрезвычайно сложен и до сих пор не получил однозначного толкования». См.: *Федотов В.* К вопросу о происхождении модальной нотации // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения: Материалы музыковедческого конгресса. М., 1989. С. 217.

[26] См.: *Федотов В.* Учение о модусе в западноевропейской ритмической теории XIII века // Laudamus. М., 1992.

mensurabili musica», ок. 1240–1260), который оценивается сегодня как «ключевой для XIII века музыкально-теоретический труд»[27].

Мензуральная нотация[28] завершила постепенное отдаление ритма от общепринятого модального регламента. Суть нововведений в том, что длительность звука отныне непосредственно передается *формой нотных знаков*, а не зависит от примышляемых модусов. Отсюда вытекает возможность письменной фиксации любых, в том числе «новоизобретенных», ритмических рисунков, а значит, и возможность индивидуального (пусть и по нормам своего времени) творчества в ритмической сфере.

Мензуральной ритмике посвящен знаменитый трактат Франко Кёльнского «Искусство измеримого пения» («Ars cantus mensurabilis», ок. 1260–1280), где не столько декларируются новые правила, сколько систематизируются и унифицируются уже сложившиеся нормы. Франконская система нотации в том виде, как она представлена в трактате, «действовала практически в течение почти трех столетий после него, с некоторыми усовершенствованиями и модификациями, и этим определяется его историческое значение»[29].

Художественной кульминацией мензуральной ритмики в XIV веке признано творчество Гильома де Машо; к исходу века она – как и мензуральная нотация – достигла пика сложности, а затем наступила реакция и «стремление упростить не только знаки, но и сам ритмический облик музыки», что привело, наконец, «к плавной ритмике ренессансной полифонии»[30].

На последнем этапе долгой мензуральной эпохи в нотации музыкальное время уже пронизано ощущением периодической повторности определенных групп длительностей; по сути это означает переход к тактовому ритму, который знаменует совершенно иной характер чувствования. С этим связано утвердившееся в Новое время и всё еще преобладающее ***нотно-линейное тактовое*** письмо.

---

[27] *Поспелова Р.* Гарландия – Франко – Витри: три реформатора в мензуральной теории XIII – начала XIV веков // Laudamus. М., 1992. С. 222. Усовершенствованная нотация Гарландии характеризуется следующим образом: «Основной принцип модусной нотации сохраняется: для каждого модуса определяется свойственный ему порядок последования лигатур, пауз и простых фигур в характерной их комбинации между собой. Однако главное нововведение – тенденция детерминировать последование длительностей в отдельных лигатурах вообще, независимо от принадлежности к конкретному модусу, и тем самым устранить неясности чтения лигатур, которые имеются в традиционной нотации. С этой целью производятся графические модификации традиционных лигатурных форм, устанавливаются их производные». Там же. С. 223.

[28] От лат. mensura – мера, измерение.

[29] *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков <...>. С. 90. Важными вехами в последующей эволюции мензуральной ритмики и ее нотации стали теоретические труды (донесенные через посредников) и композиторская практика Филиппа де Витри (1291–1361) и учение Иоанна де Муриса, изложенное в ряде его работ 1-й половины XIV в. (см. о них в указанном издании).

[30] *Сапонов М.* Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 47.

Все перечисленные виды нотации имели разные знаковые системы и разные принципы конкретной расшифровки. Но все они подчиняются единому базовому механизму действия знака вообще. Именно знак функционирует как посредник между нематериальным метафизическим мышлением и ощутимо реальным его звуковым и музыкально-логическим выражением. Упрощенно говоря, механизм явления того мира в этом можно представить себе как функционирование в нашем художественном сознании некоей чувствующей точки, хранящей в себе накопленный опыт, информацию, готовую к действию психическую энергию, направленное стремление, сложившуюся интонацию. Стоит тронуть эту чувствующую точку и предоставить этой энергии возможность проявиться в действии, начинается процесс становления-прорастания. Он сам по себе идет сразу в обе сферы своего естественного выражения – и в левое, и в правое полушария мозга. Чувствующая точка порождает и чувство-переживание-эмоцию, и мысль понятие-логику.

Знаки нотации меняются вместе со стилями и эпохами, стили и эпохи – вместе с культурой в целом, культура эволюционирует вместе с ее носителем – народом и обществом. Таким образом, в конце концов, нотация определенно несет на себе не только печать эволюции искусства звуков, но и мышления в целом. И это подтверждает как намеченная (через основные типы) история графического отражения звуков от античности до Нового времени, так и современный этап, когда нотация вновь пришла в движение, фиксируя, подобно чуткому сейсмографу (а может быть, имея в виду непосредственную связь с мозговой деятельностью, и томографу), те грандиозные катаклизмы, которые переживает ныне музыка – искусство и культура в целом – наконец, весь мир.

Лишь сама эта связь константна, тогда как ее «овеществления» чрезвычайно изменчивы и разнообразны, и в качестве таковых достойны специальной, очень сложной и фактологически емкой науки – истории нотации. О ее современных достижениях (в том числе и в нашей стране) можно судить по многочисленным публикациям, часть из которых названа ниже.

Рекомендуемая литература

Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М., 1997.

Векки Дж. О невматической и квадратной нотации в кодексах Ассизи и Оффиций св. Франциску Джулиано ди Спира / Пер. с итал. Р. Пичугиной // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: Материалы международной научной конференции: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 17. М., 1997.

Лебедев С. Об одном свойстве дасийной нотации // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: Материалы международной научной конференции: Науч. труды Московской консерватории. Сб. 17. М., 1997.

Монтероссо Р. О ритмическо-метрических проблемах в «Микрологе» Гвидо Аретинского / Пер. с англ. Н. Рябюк // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: Материалы

международной научной конференции: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 17. М., 1997.

Поспелова Р. Гарландия – Франко – Витри: три реформатора в мензуральной теории XIII – начала XIV веков // Laudamus. М., 1992.

Поспелова Р. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М., 2003.

Сапонов М. А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.

Федотов В. К вопросу о происхождении модальной нотации // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения: Материалы музыковедческого конгресса. М., 1989.

Федотов В. Учение о модусе в западноевропейской ритмической теории XIII века // Laudamus. М., 1992.

Федотов В. Нотация органума // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: Материалы международной научной конференции: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 17. М., 1997.

Чернова А. Аноним IV о нотации полифонической музыки XIII века // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: Материалы международной научной конференции: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 17. М., 1997.

Abraham L. U. Einführung in die Notenschrift. Cologne, 1969.

Apel W. The Notation of Polyphonic Music, 900–1600. Cambridge, 1942.

Kaufmann W. Musical Notations of the Orient. Bloomington, 1972.

Notation // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 9. Kassel, 1989.

Notation / Hrsg. von A. Jaschinski. Kassel, 2001.

Riemann H. Studien zur Geschichte der Notenschrift. New York; Wiesbaden, 1970.

Sachs C. The Rise of Music in the Ancient World. London, 1944.

Sachs C. Rhythm and tempo. New York, 1953.

Tappolet W. Notenschrift und Musizieren: das Problem ihrer Beziehung vom Frühmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Berlin, 1967.

Williams C. F. A. The Story of Notation. London; New York, 1903.

Wolf J. Handbuch der Notationskunde. 2 Bde. Leipzig, 1913–1919.

Тема IV
НАЧАЛО НОВОГО ВРЕМЕНИ: ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ТЕОРИЯ XVII – 1-Й ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

1. От гармонии мира к миру тональной гармонии

1.1. Общие тенденции

Великие географические открытия эпохи Возрождения, духовные движения, охватившие Европу, увлечение античной культурой и искусством, пробудившее попытки подражать ей, – эти и другие события коренным образом изменили картину европейской культурной жизни к началу XVII века. С одной стороны, постепенно расширяющаяся секуляризация западноевропейской культуры, развитие естествознания и череда научных открытий[1] были следствием предыдущей – ренессансной эпохи, а с другой – представляли собой нечто принципиально новое. Примерно с середины XVI века «в течение 150–200 лет меняется картина мира, которая просуществовала – с незначительными изменениями – почти два тысячелетия, и, соответственно, меняются принципы познания этого мира. И хотя целый ряд предпосылок такого изменения был подготовлен в Средние века, тем не менее XVII век справедливо характеризуют как век научной революции»[2].

Указанные факты позволяют вести с начала XVII века счет эпохи так называемого Нового времени, охватывающего примерно трехсотлетие 1600–1900. Для музыкального искусства эта граница видится вполне закономерной, по-

---

[1] Изобретение микроскопа (1590), открытие явления электричества (1600), законов качания маятника, законов падения тел (Галилей, 1602), логарифмов (1614), системы кровообращения человека (1619), открытие явления газа (ок. 1620), изобретение телескопа (Кеплер, 1630), барометра (1643), воздушного насоса (1650), маятниковых часов (Гюйгенс, 1657), манометра (1661), первого парового двигателя (1690), электрического двигателя (1672), открытие закона всемирного тяготения (Ньютон, 1687), теории волнообразного распространения света (Гюйгенс, 1690).

[2] *Гайденко П.* Научная рациональность и философский разум. М., 2003. С. 151–152. «Снимаются жесткие разделения между естественным и искусственным, с одной стороны, небесным и земным мирами – с другой; снимается непереходимый водораздел между математикой и физикой <...>. В конце концов, отменяется и [аристотелева] теория четырех причин: в науке признаются только механические, а не телеологические и формальные причины» (Там же. С. 152).

сколько нараставшие во 2-й половине XVI века изменения привели к значительным и серьезным новациям как в области музыкальной практики, так и музыкальной теории. Изменяется само понятие музыки.

В монологе аллегорической фигуры Музыки из Пролога к «Орфею» К. Монтеверди рядом с «гармонией небесной лиры» поставлена власть над человеческим сердцем:

Я – Музыка, которая приятными звуками
Способна успокоить всякое смятенное сердце,
То благородным гневом, то любовью
Могу воспламенять я и самые холодные умы[3].

Если в тексте А. Стриджо можно усмотреть аллюзию на библейское или пифагорейское предание о мистическом воздействии музыки на душу, то в самой музыке Монтеверди подобные идеи прорываются на совершенно новом уровне чувственной красоты запечатленных в ней аффектов, заставляющей слушателя «заражаться» ими. Со временем и в музыкальной теории теологический и космологический аспекты утрачивают господство, и на первый план выходит понимание музыки как услаждающего чувства искусства звуков. Теория постепенно перестает предписывать живой музыке законы, «оправдывающие» ее существование на самом высоком уровне, но стремится рационально постичь те из них, которые скрыты в самой стихии музыкального.

Происходит обновление идеологической подосновы искусства, его философско-эстетической базы; одним из оснований искусства становится рационализм – направление мысли, утвердившееся в философии Рене Декарта. Рационализм (от лат. ratio – разум) это метод объяснения явлений согласно общим закономерностям человеческого разума, опирающийся на положительные данные и стремящийся связать их в единую непротиворечивую картину.

Если ранее общепринятой основой мировоззрения были божественные установления, то теперь в большинстве случаев – пусть еще в неявном виде – человеческий разум выступает как исходная категория мировидения. Новация рационализма состоит в попытке объяснить мироздание, минуя божественное начало, что фактически дает почву для атеизма, который особенно распространился в XVIII веке под влиянием идеологии Просвещения. Становится актуальной идея научного объяснения законов природы, общества (особенно во Франции: Ж.-Ж. Руссо, Ф. Вольтер, Ш. Монтескье); в России с этим движением связаны Н. И. Новиков и А. Н. Радищев. Считается, что идеология Просвещения и движение масонства привели к революции во Франции (1789): ее идеологическим фундаментом стали попытки рационально объяснить социальные отношения и, как следствие, сделать равными всех людей[4]. Веяния века Просвещения нашли

[3] Перевод Е. Дубравской.

[4] История убеждает, что формы художественного и политического мышления могут расходиться как угодно далеко: именно во время расцвета европейской централизованной тональности была сделана активная попытка отвергнуть сам институт «государственной тоники» – монаршей власти.

выражение в грандиозном книжном проекте: в 1750–1780 французскими просветителями была издана Энциклопедия (из 28 томов), в которой утверждалась новая методология науки, основанная на принципах рационализма и сенсуализма.

С ней же, так или иначе, связана и общая методология музыкально-теоретического мышления. Для музыкальной теории в целом характерно обращение к естественным физико-акустическим основаниям музыки и их исследование (Мерсенн, Рамо). Если у Царлино физическая природа звука еще не мыслилась в качестве предмета теории[5], то в Новое время теоретики уже широко оперировали физико-звуковыми понятиями, которые стали необходимым слагаемым учения о музыке.

Вместе с тем в трактатах того же Мерсенна, а также А. Кирхера, И. Кеплера музыка толкуется в средневековом духе как эманация божественной сущности, и она по-прежнему отождествляется с гармонией: обе они означают упорядоченность, целесообразность, красоту согласования, пронизывающие всё мироздание на самых разных уровнях. Один из уровней – но никак не первый и не единственный – составляет акустически-звуковое выражение этого порядка, единства и красоты, которое в позднейшем понимании только и есть музыка. Однако даже в этих поздних образцах спекулятивной теории чувствуется влияние новой методологии. Ее последовательное применение приведет в конце концов к перерождению понятия музыки: утратив свой универсальный пифагорейско-боэцианский смысл, она сведется постепенно только к искусству звуков, тогда как понятие гармонии, также сужаясь, будет подразумевать не более чем структурные законы многоголосной композиции.

Музыкально-теоретические трактаты Нового времени очевидно группируются по своей общей направленности и назначению следующим образом:

1. «Суммы музыки» или «Компендиумы музыки» – то есть своды энциклопедических знаний обо всей музыке или определенной ее области. К таковым относятся, прежде всего, упоминавшиеся труды всеобъемлющего характера: «Гармония мира» Иоганна Кеплера (1619), «Всеобщая гармония» Марена Мерсенна (1636–1638), «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера (1650)[6]. В них тот комплекс знаний, который теперь и называют собственно «теорией музыки»,

---

[5] До конца XVIII века теория оперировала не отношениями колебаний, но отношениями длин струн. Хотя и длина струны, и ее колебания суть реальности физического мира, но длина струны связана с чувственно воспринимаемым звуком менее непосредственно, чем колебания струны: отношения длин очевидны (доступны глазу) и вне звука. Отношения звуков между собой и отношения соответствующих им размеров звучащих тел связаны друг с другом через категорию *числа*, которая, таким образом, оказывается подлинным, первичным предметом музыкальной теории до Нового времени.

[6] Данный перевод названия (в оригинале: «Musurgia universalis») принадлежит автору единственного на русском языке монографического исследования трактата – Р. А. Насонову. Гигантское десятикнижие Кирхера, очень влиятельное в свое время, содержит богатейший свод музыкально-теоретических представлений эпохи барокко. Особой известностью пользовались разработанное Кирхером понятие *патетической музыки* и его классификация музыкальных стилей – одна из первых.

включен в широкий контекст теологических, философских, математических, акустических и иных проблем, а само понятие музыки предстает, как уже говорилось, синонимом гармонии – универсального философско-эстетического понятия, подразумевающего связность всего в мире. Музыка же в позднейшем смысле, как искусство звуков, видится только небольшой частью этой «всеобщей музыки» – правда, такой, которая наилучшим образом выражает целое и приобщает к постижению его законов.

2. Практические учебники композиции: «Musica poetica» Иоахима Бурмайстера (1606)[7], «Правила композиции» Яна Питерсзона Свелинка (1-я половина XVII в.)[8], «Расширенный трактат по композиции» Кристофа Бернхарда (1657)[9], «Наставление в музыкальной композиции» Иоганна Вальтера (1708)[10], и др.

---

[7] Иоахим Бурмайстер (1564–1629) – немецкий композитор и педагог, один из влиятельнейших теоретиков Германии своего времени. Автор учения о музыкальной риторике, он среди первых приложил учение о фигурах речи к музыкальной композиции.

[8] Сохранившийся только в неавторских списках и приписываемый Свелинку трактат представляет, по оценке исследователей, «детальную запись процесса обучения у выдающегося мастера, зафиксированного его учениками» (*Попова Е. О.* Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции. Дис. … канд. искусствоведения. М.: МГК, 2005. С. 199). Отчасти следуя III части «Установлений гармонии» Царлино, он содержит свод необходимых сведений – от элементарной теории до развитых имитационно-полифонических форм. Разъясняются: виды интервалов, двухголосный контрапункт (нормы употребления кон- и диссонансов; виды склада – «нота против ноты» и смешанный; письмо на cantus firmus, каденции и разрешение диссонансов); вопросы лада – систематика 8 церковных тонов (с примерами на каждый из них), а также демонстрация 12-тиладовой системы (по Царлино); полифонические формы – разного рода каноны, на мелодии хоралов или свободные, от 3-х до 8-ми голосов.

[9] Кристоф Бернхард (1628–1692) – певец, композитор, капельмейстер – зафиксировал и донес до последующих поколений учение о композиции своего наставника Г. Шютца Помимо прочего, он классифицировал музыкальные стили и дал описание техники письма в каждом из них. Выделяются два стилевых рода: *основательный*, древний стиль, (stilus gravis, antiquus) и *пышный*, новый стиль (stilus luxurians, modernus), в чем заметна перекличка с понятиями первой и второй практики Монтеверди. В свою очередь, пышный стиль делится на *общий* (communis) и *театральный* (theatralis). Стили отличаются применением фигур, а они суть должные способы введения диссонансов – такие, при которых те «не только не плохи, а, напротив, даже приятны» (Цит. по: *Катунян М. И.* Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц. М., 1985. С. 96). Своеобразным знаком времени можно считать некоторые определения в трактате, например, музыкальной композиции: она понимается как соединение голосов, то есть феномен вертикально-контрапунктический, а не процессуально-«горизонтальный» (что привьется позже).

[10] В трактате И. Вальтера уже полноправно используются термины cantus durus и cantus mollis, которые отождествляются с мажорным и минорным ладами. Трактовка вертикального созвучия и систематика каденций делают учение Вальтера решительным шагом на пути формирования теоретических основ тонального мышления (см.: *Катунян М.* Становление понятия тональности в музыкальной теории XVII–XVIII веков // Проблемы организации музыкального произведения. М., 1979. С. 115).

3. Практические пособия по игре цифрованного баса: «Новый трактат об аккомпанементе на клавесине, органе и других инструментах» М. Сен-Ламбера[11], «Правила аккомпанемента» Ф. Куперена.

Теоретические сведения содержались также в пособиях по игре на инструментах, по орнаментике и других.

В связи с названными группами трудов подчеркнем, что критерий их различения определяется не столько изучаемыми предметами (которые могут совпадать)[12], сколько *целью работы* в контексте деятельности ее автора – гуманистически образованного ученого в одних случаях или практикующего музыканта, композитора и исполнителя, в других. Первый будет стремиться развернуть всю сумму знаний о музыке в контексте мировой гармонии или представить энциклопедически-описательный свод какой-либо одной области музыкальных знаний[13]; второй же – зафиксировать традицию обучения конкретным правилам контрапункта, применения диссонансов, каденций и т. д., предложив нечто вроде конспекта занятий для начинающих.

Цель определяла и масштаб: гигантский объем «сумм», умеренный по сравнению с ними объем «правил композиции», краткость «правил аккомпанемента». Степень теоретической рефлексии и уровень обобщения при фиксации цеховых ремесленных норм индивидуальны; в трактатах по композиции они выше, чем в руководствах по генерал-басу и игре на инструментах, хотя в той или иной степени присутствуют и в последних.

Новизна барочной музыкальной мысли обнаруживается в новой трактовке понятия *природы*. Начиная с XVII века материальный мир понимается как самопорождающий источник жизненных сил, как новая природа вещей – источник их движения и покоя. Открытие «музыкальной природы» в теории музыки Нового времени выражается в постепенной переориентации объекта внимания исследователей, в появлении научной рефлексии над музыкой звучащей, приводящей к полному разделению между теорией и музыкальной практикой: первая стремится приобрести статус новоевропейской опытной науки, а вторая целиком

---

[11] В пособии М. Сен-Ламбера *впервые* декларируется мажорно-минорная система: «В музыке есть только два лада: мажорный лад и минорный лад» (*Saint-Lamber M.* Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin. Paris, 1707 / Minkoff, 1974. P. 26). Возникновение трактата относят к 1680 году (см.: *Кривицкая Е. Д.* О некоторых аспектах французской ладовой теории XVII века // Музыкальное искусство барокко: Стили, жанры, традиции исполнения: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 37. М., 2003).

[12] Ибо в «суммах», ввиду их всеобщего характера, находилось место и для сведений по сочинению или исполнению музыки, равно как в практических учебниках композиции – вплоть до середины XVIII века – отдавалась (в той или иной мере) дань пифагорейско-боэцианской традиции «теоретической музыки».

[13] Например, в области учения об инструментах: М. Преториус «Theatrum instrumentorum» (иллюстрированное приложение ко II тому трактата «Syntagma musicum», 1619; см. анализ разделов трактата в кн.: *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации. М., 1997), или в области органостроения и настройки органа: А. Веркмайстер, «Orgel-Probe» (1681), «Musicalische Temperatur» (1686–1687).

становится искусством. Возросший интерес к акустическим свойствам звучащего тела привел к открытию универсальных физических свойств звука (в частности, спектра натуральных призвуков, *обертонов* – М. Мерсенн, Ж. Совёр). Выражение природного вообще – это самодвижущаяся цельность, органичность, предстающая в физическом мире как *непрерывность* в разных смыслах. Категория непрерывности может быть понята как вектор европейской музыкальной теории Нового времени, обнаруживающийся подчас в далеких и даже противоположных областях.

1. Непрерывность *музыкального времени*[14] в системе тактовой метрики (иначе говоря, «непрерывность по горизонтали») описана Декартом[15].

2. Единство *звуковысотного момента* («непрерывность вертикали»), глубинно обусловленное феноменом периодически-акцентной метрики, выражается в становлении теории созвучия как типизированной вертикали, составленной из комбинации интервалов (Бурмайстер, Липпий и др.); эта теория направлена к формированию понятия аккорда.

3. Интуиция непрерывности заметна также в поиске оптимальной *звуковой системы* (Мерсенн, Преториус, Веркмайстер и др.), направленном к равномерно-темперированному строю, в создании теории звуковой материи музыки – акустики (Мерсенн, Совёр, Тартини, Зорге).

4. Непрерывность развертывания музыкальной ткани по горизонтали и вертикали получила выражение в практике, понятии и самом термине *basso continuo* (в перспективе идея единства музыкального целого привела к теории тональности Рамо, к осознанию феномена произведения как такового и к возникновению науки о музыкальной форме).

5. Идея смысловой непрерывности музыкального произведения выразилась в сфере музыкальной *риторики*, в частности, в трактовке музыкального произведения как композиции музыкально-риторических фигур, а также – в идее музыкального аффекта, распространяющего свое непрерывное «излучение» на более или менее пространные отделы формы. Музыкальное произведение осмыслялось как своего рода непрерывно текущая речь, как художественное высказывание в рамках определенного стиля со свойственными каждому из них правилами и допустимыми приемами письма.

Эволюция музыкальной науки от позднего Ренессанса к эпохе Просвещения особенно отчетливо прослеживается во французской теории.

---

[14] Показательно то, что именно в XVII веке были построены (К. Гюйгенсом) маятниковые часы, механически воссоздающие непрерывность времени.

[15] Трактат Декарта носит название «Компендиум музыки» (1619), но он невелик и совершенно несопоставим с трудами Кеплера, Мерсенна и Кирхера – не только по объему, но и по широте подхода, масштабу проблематики. Тем не менее, он по-своему значителен, поскольку в нем поднимаются новые для того времени вопросы, в частности, о восприятии музыки.

1.2. Марен Мерсенн

Марен Мерсенн (1588–1648) – французский музыкальный теоретик, философ, физик, математик. Образование получил в коллегии иезуитов в Ла Флеш (Анжу), где изучал логику, физику, математику, метафизику и богословие. Его товарищем по коллегии был Декарт, дружеские отношения с которым сохранились на всю жизнь. В 1612 вступил в монашеский орден францисканцев-миноритов. После нескольких лет преподавания философии и богословия в провинциальных монастырских школах с 1619 вновь жил в Париже.

Широчайшая энциклопедическая образованность Мерсенна сделала его фигуру своеобразным центром научной жизни Франции 1-й половины XVII века. Ведя тихую монашескую жизнь, Мерсенн в то же время был связан (личным общением и, в особенности, перепиской) с виднейшими учеными: Р. Декартом, П. Гассенди, Г. Галилеем, Т. Гоббсом, Х. Гюйгенсом, Б. Паскалем, Э. Торичелли, П. Ферма, Дж. Б. Дони, А. Кирхером и др. В 40-е годы у Мерсенна еженедельно собиралась группа ученых-физиков, математиков; этот кружок стал основой для создания (в 1666 году – уже после смерти Мерсенна) Парижской Академии наук.

Первый научный труд Мерсенна вышел в свет в 1623, это «Общие вопросы [книги] Бытия с точным объяснением текста» (объемистый богословский трактат, на последних 120 страницах которого повествуется о древнегреческой и древнееврейской музыке – с опорой на музыкально-теоретические книги древних авторов). В 1625 публикуется следующая работа: «Истина наук против скептиков» в 4-х книгах (1008 страниц), где наряду с математикой, физикой, алхимией большое место отводится и теории музыки. Следуя средневековой традиции, Мерсенн рассматривает музыку как отрасль математики, благодаря чему музыка только и может называться наукой.

В 1627 выходит «Трактат о всеобщей гармонии», где Мерсенн впервые излагает свои взгляды на музыку в систематизированном виде. Исходя из христианского отношения к миру как зараженному грехом, Мерсенн ставит целью своего труда способствовать возвращению музыке ее истинного этического назначения. В 1-й книге Мерсенн излагает взгляды Дж. Царлино, Ф. Салинаса, приводит работы Бакхия и Евклида. Во 2-й книге («...где разъясняется гармония всех частей Вселенной, как во всеобщем, так и в особенном») утверждается «гармония мира», понимаемая как учение о всех связях, находимых во Вселенной.

В 20-е годы Мерсенн работает над задуманным грандиозным трудом «Всеобщая гармония». В 1629 он получает королевскую привилегию на публикацию этой работы и одобрение теологов ордена, однако печатанье ее оказалось делом чрезвычайно сложным. Видимо, поэтому до издания своего генерального труда Мерсенн выпустил несколько предваряющих его работ: в 1634 выходит «Прелюдия к всеобщей гармонии», в 1634 и 1636 – первое издание «Книг гармонии...» в двух частях (соответственно, по 8 и 4 книги) – одного из важнейших сочинений Мерсенна о музыке, в котором подробно разбираются природа звука, консонанс и диссонанс, интервальные роды, лады, воздействие музыки на чело-

века, описываются музыкальные инструменты. Наконец, в 1636–1637 выходит из печати двухтомная «Всеобщая [или: универсальная, мировая] гармония» (Harmonie universelle)[16], которая, по словам Мерсенна, стоила ему десяти лет работы. Этот труд объединяет и обобщает почти всё ранее написанное Мерсенном о музыке, все основные его идеи и достижения; более того, его можно считать общим сводом науки о музыке своего времени.

Музыкально-теоретическая концепция Мерсенна сложилась под сильнейшим влиянием теологии. Следуя традициям глубокого Средневековья, Мерсенн утверждает примат теории над подчиненной ей практикой; сатирик Ганте в свое время (1643) язвил, что отец Мерсенн может лучше объяснить числовые основы мотета, чем сочинить его[17]. Х. Людвиг прав, говоря, что Мерсенн – прежде всего теолог и философ – повсюду стремится доказывать бытие Божие, считая исполнение этой задачи единственно возможной целью, оправданием и ценностью всякой научной деятельности[18]. Мерсенн-теолог с яростью выступал против «безбожников» и, в частности, против «нечестивого» Джордано Бруно. Но, с другой стороны, Мерсенн, в духе науки Нового времени, часто вынужден отступать от непреложности теологических догм в пользу данных практического опыта. Значительные научные достижения Мерсенна во всяком случае не дают оснований для того пренебрежительно-снисходительного тона, который проскальзывает в отношении к нему у Л. Шевалье (вероятно, не без влияния Ф. Ж. Фетиса, находившего, что «Всеобщая гармония» – «толстая книга, полная удивительных и бесполезных вещей»[19]).

В понятие гармонии Мерсенн вкладывал глубокий смысл, находя ее во всем, что образует порядок, связь, пропорциональность. Музыка это лишь одна из сфер проявления всеобщей, мировой гармонии. По Мерсенну, гармония звуков, чисел, всей Вселенной восходит к высшей гармонии, к Богу. Во введении к «Трактату о мировой гармонии» ученый определяет цель музыки как возвышение человеческой души к блаженному воссоединению с прообразом всех вещей. Зло мира он видит, в частности, в том, что музыка стала использоваться лишь для чувственного наслаждения. Ссылаясь на пифагорейцев, Отцов церкви, Филона Александрийского, Мерсенн намерен изгнать из музыки чувственное начало и обратить человека к божественной harmonie universelle. Все живые существа, пишет Мерсенн в «Всеобщей гармонии», словно «струны великой лиры Вселенной, которыми управляет божественный Орфей, извлекающий из всего су-

---

[16] Полное название: «Мировая гармония, содержащая теорию и практику музыки, или трактат о природе звука и о движениях, консонансах, диссонансах, родах, ладах, о композиции, о голосе, пении и о всех других видах гармонических инструментов» (1500 страниц).

[17] Цит. по: *Ludwig H.* Marin Mersenne und seine Musiklehre. Haale; Saale; Berlin, 1935. S. 4–5.

[18] Ibid. S. 4.

[19] Ibid. S. 15.

щего звуки и аккорды по своему выбору»[20]. И человеческое общество – тоже гармония составляющих его членов (притом «в любой республике» Мерсенн оправдывает возможность «некоторых недостатков», ибо совершенство бывает только на небесах). «Красота, упорядоченность, соразмерность и прочие качества гармонии» необходимы и в душе человека, именно они и приводят к появлению прекрасных мыслей в превосходном изложении. Красота музыки (благозвучность вследствие «правильного сочетания консонансов») есть отражение красоты Вселенной. Музыкальная гармония – это «смешение или слияние двух или более голосов, приятных для слуха»[21].

Следуя древней мистике чисел, Мерсенн называет три первых (1, 2, 3) «выражением таинства Святой Троицы», что служит у него обоснованием трех совершенных консонансов: «так как единичность представляет собой божественность Бога-Отца, двоичность – Сына, и троичность – Святого Духа». Самый совершенный из них – унисон – «представляет собой добродетель и все сокровища Божества»; «вся музыка является почти что ни чем иным, как унисоном, так же как все добродетели являются ни чем другим, как любовью; а, следовательно, любовь и унисон схожи». Диссонанс, как неприятное для слуха звучание, Мерсенн сравнивает с беспорядком, который вносят в жизнь страсти и пороки, делая, однако, многозначительную оговорку: «диссонирующие интервалы <...> могут стать приятными, если привыкнуть их слушать и терпеть, и если употреблять их как следует в речитативах и концертах с целью возбуждения страстей и ярких эффектов, которых музыка обычно лишена»[22].

Учение о *музыкальной композиции* рассредоточено у Мерсенна в разделах о многоголосном складе, аккордике, ладах, мелодике, контрапункте, жанрах музыки. Мерсенн ясно осознает значение четырехголосного сложения: «По-видимому, совершенство гармонии заключается в наличии четырех голосов», – пишет он. Обсуждая проблему, почему бас есть основа гармонии, Мерсенн высказывает довод, отчасти предвосхищающий Рамо: струна (то есть звук) дисканта и альта содержится в струне баса; самый низкий звук образует фундамент для остальных: бас есть «основа гармонии, как единица – основа чисел, точка – линий, бытие жизни, растительная душа – чувственной души, чувственная – разумной, природа – благодати, благодать – славы».

Аккорды Мерсенн получает путем деления интервалов. Например, мажорное трезвучие $c \cdot e \cdot g$ возникает от деления квинты на две части; терция e есть «середина» между c и g.

По традиции *ладовая система* у Мерсенна включает 12 церковных ладов. Однако в трактовке их заметны признаки мажорно-минорного мышления, поскольку критерием различия между ладами считается лежащая в их основе (то

---

[20] *Мерсенн М.* Универсальная гармония [фрагменты] // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / Ред-сост. В. П. Шестаков. М., 1971. С. 378.

[21] Там же. С. 379, 370, 374.

[22] Цит. по: *Шевалье Л.* История учений о гармонии. М., 1931. С. 32, 33.

есть построенная на финалисе) бóльшая или меньшая терция[23]: «...наибольшее различие между ладами заключается в том, лежит в их основе бóльшая или меньшая терция»[24]. Терции играют такую роль благодаря закрепленным за ними выразительным свойствам: аффекту радости, мужественности, храбрости, по Мерсенну, соответствует бóльшая терция, в то время как меньшая подходит для выражения скорби, печали. Причина различия состоит в потенциальных ладовых тяготениях: восходящих для мажора, нисходящих для минора (почти как у Э. Курта). Разбирая устойчивые звуки ладов, Мерсенн во всех автентических указывает тоны, складывающиеся в трезвучие, а во всех плагальных – в квартсекстаккорд.

Мерсенн оставил подробное описание всех употребительных *музыкальных инструментов* 1-й половины XVII века, а также сведения о *жанрах* (sortes) музыкальной композиции (мотет, шансон, бранль, канари, вольта, аллеманда, куранта и т. д.). Четырехчастность «музыкального концерта» объясняется через четыре «основных, или главных» добродетели, совершенствующих душу; Мерсенн вспоминает в связи с этим о трех «типах жизни» – активной, созерцательной и смешанной.

Велика историческая заслуга Мерсенна в разработке проблем *музыкальной акустики*. Им был сделан в этой области ряд выдающихся открытий и нововведений. Мерсенн первым определил скорость распространения звука, установил связь между его высотой и числом колебаний звучащего тела. Мерсенн *открыл явление обертонов*; правда, он еще не применяет термина *sons harmoniques*, но определенно пишет о том, что помимо основного слышимого звука, в нем можно различить и еще несколько других, более высоких тонов. Кроме того, он внес вклад в разработку двенадцатизвуковой равномерной темперации (допуская также возможность и четвертитоновой темперации). Опираясь на свои общенаучные познания, Мерсенн иногда дает новое объяснение фундаментальным явлениям музыки. Так, он не ограничивается метафизическим истолкованием консонанса и предлагает трактовать совершенство консонирования как результат периодических колебаний звучащих тел. Исследование физических свойств звука представляется наиболее перспективным в теории Мерсенна.

---

[23] В оригинале употребляются термины majeur и mineur, которые не имели тогда смысла «принадлежащий мажорному ладу» или «принадлежащий минорному ладу» (таких ладов попросту еще не было в теории), но означали «больший» и «меньший» (поэтому они распространялись и на диссонирующие интервалы, например, «большая септима» именовалась «la 7^{e} majeure»). Однако указанные термины имели еще один важный оттенок значения: «первоначальный» и «производный», связанный с тем, в каком порядке рассчитывались величины интервалов. Царлино и его последователи понимали большую терцию как интервал основной, самостоятельный, а минорную – как «остаток», возникающий от вычитания большой терции из чистой квинты. Поэтому выражение «tierce mineur» означало не столько даже «меньшая терция», сколько «вторичная терция» (см. об этом: *Глядешкина З. И.* Рене Декарт и его время. Компендиум музыки. М., 2001. С. 122).

[24] Цит. по: *Ludwig H.* Marin Mersenne und seine Musiklehre. S. 71.

1.3. Отражение новой музыкальной практики в теории генерал-баса

Развитие музыкальной теории всегда находится в связи с эстетическими тенденциями времени; они – то общее, что в глубине объединяет теорию и музыкальную практику. Первые свидетельства, терминологически фиксирующие ощутимые перемены стиля и жанровой системы, с одной стороны, а с другой – предназначения, оправдания ценности и красоты музыки, относятся к началу XVII века. В предисловии к 5-й книге мадригалов К. Монтеверди (1605) появляется ставшее впоследствии знаменитым выражение «вторая практика» (seconda prattica). Оно введено для того, чтобы различить новое, так называемое свободное письмо от правил контрапункта, преподанных Царлино (prima prattica), где декларировалось строгое отношение к приготовлению и разрешению диссонансов.

На первые годы XVII века приходится начало развития новых жанров, несущих новое художественное содержание искусства: формируются сольный мадригал (или вокальный концерт) и столь значимый для Нового времени жанр оперы. На музыкально-театральной сцене появляется новый персонаж – человек (не как аллегорическая фигура, но как действующее лицо земной истории), который выражает себя в арии, раскрывая свои чувства, отношения с Богом, миром, людьми. Отдельный индивидуум на сцене – нечто небывалое (не случайно период Нового времени часто характеризуется как период индивидуализма).

Несмотря на то, что полифоническое письмо сохраняет свое важное значение, отношение между компонентами музыкальной ткани начинает заметно перестраиваться – в пользу мелодической рельефности и индивидуальности отдельного голоса, выразительность которого обязана также гармонической пульсации. Поэтому справедливо считается, что на рубеже XVI–XVII веков начинает интенсивно развиваться гомофония. В опере самостоятельность ведущего голоса мотивирована тем, что он принадлежит поющему на сцене герою, которому аккомпанирует оркестр (в Италии это было названо *моно*дией).

Одновременно с гомофонно-гармоническим складом формируется мажорно-минорная тональная система, которая постепенно освобождается от модального влияния (примерно к последней трети XVII века). Теоретическая фиксация названных явлений так или иначе происходит в рамках учения о *генерал-басе* (нем. Generalbaß, итал. basso generale, букв. – «общий бас»)[25].

Генерал-бас в тесном смысле подразумевает басовый голос, снабженный цифрами, обозначающими созвучия в верхних голосах. Генерал-бас в широком смысле охватывает всю практику записи и игру аккомпанемента к мелодическим голосам по цифрованному басу на органе и клавесине. Время распространения этой практики – от начала XVII века до начала 60-х годов XVIII-го (от Э. Кавальери до раннего Й. Гайдна) часто называют *эпохой генерал-баса*. Более того, генерал-басом именовалось и учение о построении и соединении аккордов,

---

[25] Другие наименования: *непрерывный бас* (итал. basso continuo, англ. thorough-bass), *цифрованный бас* (итал. basso numerato).

которое частично совпадало с ранними учениями о гармонии (отсюда распространенное их отождествление).

Генерал-бас как способ сокращенной записи многоголосия возник в Италии в конце XVI века в практике органного и клавесинного аккомпанемента. Зарождение и начало его распространения связано с бурным ростом гомофонии в европейской музыке на рубеже XVI–XVII веков, с видной ролью в ней импровизационности и орнаментики. До XVII столетия многоголосные полифонические сочинения переписывались и печатались не в виде единой партитуры, а как набор отдельных партий разных исполнительских голосов[26] (композиторы-полифонисты даже скрывали партитуры своих сочинений, желая сохранить в тайне секреты контрапунктической техники). Чтобы преодолеть возникавшие отсюда неудобства при разучивании и исполнении сложных произведений, итальянские капельмейстеры и органисты еще в XVI веке начали применять сокращенную запись сочинения: нотировались лишь нижние звуки вертикальных созвучий, а все прочие обозначались посредством цифр, указывающих их расстояние (то есть интервал) от баса[27]. Так же оформлялись переложения многоголосных сочинений для лютни или одного солирующего голоса с аккомпанементом лютни. В начале XVII века оперный дирижер (который часто был и композитором) выписывал на основании генерал-баса необходимое число голосов в расчете на имевшийся в его распоряжении исполнительский состав. Аккомпанемент по генерал-басу на органе и клавесине включал элементы импровизации на основе данной гармонии.

Самые ранние из известных образцов генерал-баса содержат «Церковные концерты» А. Банкьери (1595) и «Представление о душе и теле» Э. Кавальери (1600). Последовательное применение он находит в «100 церковных концертах» Л. Виаданы (1602), который долгое время считался «изобретателем» генерал-баса. В предисловии к этому сочинению Виадана объясняет правила цифровки и исполнения по генерал-басу. Подобные указания есть также у А. Банкьери («L'organo suonario», 1607), А. Аггарци («Sacrae cantiones», 1608), М. Преториуса («Syntagma musicum», 1619).

Будучи выражением нового аккордового письма, генерал-бас вместе с тем несет отпечаток полифонической концепции вертикали – ее понимания как комплекса интервалов. Уже говорилось, что верхние звуки при генерал-басе обозначаются через указание интервалов, образующихся с басом; «интервальной шиф-

---

[26] Образцы теоретического мышления, отраженные в нотации так называемой композиторской *таволы* (tavola compositoria – специальная доска, на которой мелом или грифелем могли наноситься уничтожаемые впоследствии эскизы сложных контрапунктических комбинаций) и в других способах записи, систематизированы и проанализированы в кн.: *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVII века). М., 1997.

[27] В отличие от прерываемого паузами нижнего голоса полифонической ткани, здесь бас (над которым возвышаются аккорды) в основном непрерывный, откуда и пошло одно из его названий (см. сн. 25).

ровке» подлежат все гармонии, кроме диатонического трезвучия, которое подразумевается «по умолчанию» при отсутствии цифр.

Достаточно типичным примером трактата по генерал-басу могут служить «Правила аккомпанемента г-на Куперена, королевского органиста»[28], которые были написаны композитором с чисто практической целью (вероятно, в 1700-х или 1710-х годах). В них очень сжато, эскизно изложены взгляды автора на искусство аккомпанемента, точнее на то, как пользоваться цифрованным басом в процессе аккомпанемента. «Правила...» Куперена стоят в одном ряду с другими трактатами того времени, также имевшими целью научить аккомпанементу на клавесине.

Для подобных практических руководств по генерал-басу характерно непосредственное соседство или даже единство исполнительских указаний с некоторыми элементами композиционной техники, в чем отражается свойственная той эпохе неразрывность сочинения и исполнения в рамках одной еще недифференцированной музыкальной практики. Неудивительно поэтому, что в теоретических воззрениях наблюдается полный эмпиризм.

Современному взгляду интересно и само расхождение в категориях музыкального мышления, очень ощутимое при сравнении «Правил...» с позднейшими представлениями об аккомпанементе как гармонической многоголосной ткани. По нотным примерам в трактате кажется, что речь идет о хорошо знакомой нам аккордовой гармонии. Но Куперен, хотя и говорит всё время об аккордах и гармониях, фактически продолжает мыслить как прежде, в категориях интервала. Это и есть свойство генерал-баса: аккорд представляется вертикальным единством, но теоретически понимается как комплекс интервалов. Поэтому для Куперена секстаккорд и трезвучие, например, суть принципиально разнородные звукосочетания. И по той же причине не различаются диссонансы аккордовые и неаккордовые. Куперен знает только правила обращения с диссонансами – их приготовление и разрешение. А возникнут ли в результате гармонии типа $h \cdot d^1 \cdot f^1 \cdot g^1$, $g \cdot h \cdot d^1 \cdot f^1$ или типа $f \cdot g \cdot cis^1 \cdot e^1$, $f \cdot a^1 \cdot cis^1 \cdot e^1 \cdot g^1$, $e \cdot f \cdot a \cdot d^1$, $e \cdot g \cdot d^1 \cdot f^1$ для него не важно. С точки зрения вертикали как интервального комплекса все эти сочетания совершенно равноправны: есть разница между консонансами и диссонансами, но сами диссонансы не дифференцируются. Не проводится различий и между аккордами, тяготеющими, с одной стороны, непосредственно к главному созвучию лада и, с другой стороны, к прочим созвучиям; все недиатонические элементы истолковываются как, используя терминологию более позднего времени, внутритональный хроматизм.

Однако, несмотря на господствующий эмпиризм и правила следования аккордов – скорее просто преподаваемые и запоминаемые учениками, чем с необходимостью выведенные из некоего единого принципа, – трактаты по генерал-басу служили руководствами по практической тональной гармонии и первообразом науки о гармонии как учения о композиции.

---

[28] См. в кн.: *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине. М., 1973.

2. Творец новой науки о гармонии – Жан Филипп Рамо

2.1. Методология

Творческая личность Жана Филиппа Рамо (1683–1764) – один из редких примеров сочетания выдающихся дарований композитора и одновременно теоретика музыки. Не будет преувеличением сказать, что его теоретические работы заложили фундамент современной науки о гармонии. Рамо стал основателем европейского учения о тональности, не употребляя, правда, этого термина.

Теория Рамо базируется на естественнонаучном подходе (опыты со струной), что характерно для новой научной методологии эпохи Просвещения. Его учение о структуре и типах созвучий, также рассуждения о причинах их связи друг с другом подкрепляются аргументами из области природы музыкального звука и его свойств. Рамо опирается на исследования своего старшего современника Жозефа Совёра – французского физика-акустика, который впервые научно описал и обосновал открытое Мерсенном явление обертонов.

Основная методологическая посылка Рамо – экстраполяция акустических свойств звучащего тела (так сказать, «микромира звука») на отношения между высотными структурами музыкального произведения («макромир звука»). Однако новизна методологии отнюдь не отражается у Рамо на трактовке основных категорий музыкальной теории: гармонию он представлял по традиции как гармонию мира и придерживался концепции «теоретической музыки», понимаемой как наука, философия и целостная картина мироздания. Не изменяет он и традиции, которая толкует законы природы как божественное творение; проявление же божественного начала – число, лежащее в основании музыкального звука.

В определении музыки Рамо видна основная проблематика музыкальной теории его времени: в ней «контрапунктируют», с одной стороны, средневеково-ренессансное представление о музыке как о математической дисциплине, предметом которой являются числа, пропорции, а с другой – практическое и даже бытовое представление о музыке как об искусстве, доставляющем чувственное наслаждение слуху. Музыка «не только обнимает, как другие части математики, познание отношений, но она также может похвалиться, как красноречие и поэзия, свойством возбуждать и успокаивать страсти по собственному произволу»[29]. «Музыка является для большинства людей всего-навсего искусством, предназначенным для развлечения, где только вкусу надлежит создавать и судить произведение. Для вас же [Рамо обращается здесь к членам Академии наук] она является наукой, основанной на принципах, доставляющих уху – удовольствие и разуму – упражнение»[30].

---

[29] Цит. по: *Рыжкин И.* Классическая теория (Ж. Ф. Рамо) // *Рыжкин И., Мазель Л.* Очерки по истории теоретического музыкознания. М., 1934. С. 6.

[30] Там же.

Следующие отсюда свойства музыки – посредницы между наукой и искусством – отражаются в констатации, что она «обладает преимуществом доставлять одновременно рассудку и чувству все отношения, возможные благодаря звучанию тела, приведенному в движение»[31], в то время как другие «части математики» не дают такой превосходной гармонии разумного и чувственного.

2.2. Теоретические труды. Основы учения

Рамо – автор пяти музыкально-теоретических трактатов (кроме того, вопросам теории музыки посвящены некоторые его письма и статьи):

- Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным принципам (Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, 1722)[32].
- Новая система теоретической музыки (Nouveau système de musique théorique, 1726).
- Происхождение гармонии[33] (Génération harmonique, 1737).
- Демонстрация принципа гармонии (Démonstration du principe de l'harmonie, 1750).
- Кодекс практической музыки (Code de musique pratique, 1760).

Теоретические новации Рамо нашли воплощение в предложенных им новых терминах, в частности, *гармонический центр* (centre harmonique), *субдоминанта* (soudominante), *имитация каденции*, *двойное применение* (double emploi, см. ниже), *аккорд с прибавленной секстой* (accord de sixte ajoutée). Рамо по-новому трактует традиционный европейский термин modus, лад (во французской традиции – mode) как закон и порядок последования аккордов.

Остановимся на основных положениях теории Рамо.

- **Теория обращений и понятие аккорда. Фундаментальный бас**

Рамо первым поставил вопрос о логическом обосновании последования гармоний в музыкальном произведении. Можно сказать, что этим он открыл новый предмет теории и определил основное русло ее развития на следующие два с лишним столетия. Объектом его внимания стала *система взаимоотношений созвучий*, раскрывающаяся в музыкальной форме, то есть то, что впоследствии было осмыслено как «гармоническая тональность». Для этого требовалось критически отбирать и по-новому связывать воедино музыкально-теоретические достижения предшествующих эпох с тем, чтобы придать теории синтетический характер.

Одним из объектов критики Рамо стали теоретические руководства по генерал-басу. Его не устраивал дробный, частный и эмпирический характер заключенных в них сведений о гармонии: «Начали делать опыты, нащупывать и на-

---

[31] Там же.

[32] Под естественными принципами здесь понимаются природные первоначала звука.

[33] Под происхождением здесь понимается не история, но логическое обоснование, становление; это второй по значению после «Трактата о гармонии» труд Рамо.

громождать факты, увеличивать количество обозначений. Потратили много труда и времени, получили совокупность некоторого количества явлений без связи и выводов – и на этом остановились. <...> Делают науку непонятной, излагая каждую их отдельную частность особо, вместо того, чтобы объединить эти частности в одно простое и вразумительное целое»[34].

Теоретически упорядочить всё разнообразие созвучий можно, только подчинив его некоему безусловному основанию. В зрелых трудах Рамо («Происхождение гармонии» и др.) таким основанием выступает натуральный звукоряд. Будучи математически стройной системой числовых отношений, имеющей очевидное подтверждение на уровне опыта, закон звучащего тела становится «основным принципом музыки». Все рассуждения Рамо являются в той или иной степени следствием этого положения.

Исходя из сказанного, отдельный звук понимается как своего рода многоголосная гармония, заключающая в себе созвучие своих обертонов, призвуков. Впрочем, согласно эмпирическому критерию различимости на слух, в счет идут только наиболее слышимые шесть первых натуральных звуков[35]. Шесть наиболее различимых призвуков дают слуху – с учетом октавного тождества – только три разных высоты: «До сих пор звук, взятый за физический предмет музыки, считался единым и цельным, в то время как он является по своей природе тройным»[36].

Правомерность трактовки одного звука как трех (с учетом его призвуков) и, наоборот, трех как одного, приводит Рамо к заключению, что природная связь и единство этих трех высот не исчезают при любых комбинациях. Отсюда учение об обращении аккорда. Здесь снова обнаруживается «три в одном»: «Хотя существует только один консонирующий аккорд, его всегда рассматривали как три, а именно: аккорд, совершенный, или естественный, аккорд с секстой и аккорд с секстой и квартой»[37].

Ниже (пример 1) приводится иллюстрация из «Трактата о гармонии» Рамо, наглядно демонстрирующая взаимосвязь «совершенного аккорда» и его обращений. Перевод ремарок:

(по горизонтали): «Совершенный мажорный аккорд и его отрасли [dérivez]»;

(по углам): «Аккорд сексты и кварты», «Совершенный аккорд», «Аккорд сексты».

---

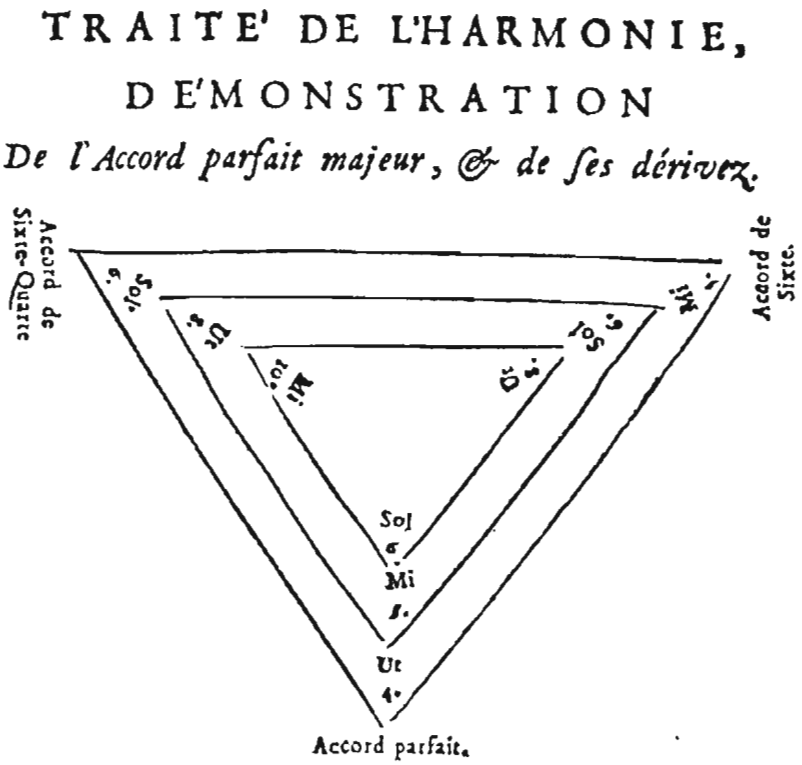
[34] Цит. по: *Рыжкин И.* Классическая теория (Ж. Ф. Рамо). С. 6.

[35] Помимо эмпирических доводов такое ограничение, возможно, возникло благодаря почтительному отношению к теории Царлино, в частности, к его «шестеричному числу», senario (см. тему *III.2.5*).

[36] Цит. по: *Рыжкин И.* Классическая теория (Ж. Ф. Рамо). С. 6.

[37] Там же. С. 13.

Пример 1



Тот же принцип распространяется и на «единственный диссонирующий аккорд» – доминантсептаккорд[38]. Отсюда диалектическая связь понятия фундаментального баса и теории обращений: множество (обращений) редуцируется до одного (фундаментального баса), а в свою очередь единица (фундаментальный бас) репрезентирует некоторое множество (аккордовых форм – обращений основного вида). Таким образом, секстаккорд и квартсекстаккорд суть модификации одной и той же гармонии, единство которой обусловлено идентичностью их основного тона – фундаментального баса.

- **Дифференциация звуков на аккордовые и неаккордовые**

Критика Рамо учения о генерал-басе касается также отсутствия в нем качественного различия диссонансов. С концепцией «совершенного аккорда», извлеченного из обертонового звукоряда, появился критерий для дифференциации звуков аккорда – либо «причастных совершенству» его структуры, либо уклоняющихся от него. Так обосновывается терцовая структура аккорда и выводится на новый уровень учение о мелодических тонах, или *транзитах*: они осмысливаются теперь по отношению к аккорду и приобретают значение *неаккордовых звуков*. Едва ли не самое существенное нововведение Рамо в этой области –

[38] Обращения трезвучия, равно как септаккорда, в теории генерал-баса, напомним, не признавались разными формами одного исходного созвучия (см. тему *IV.1.3*).

дифференциация диссонансов, часть которых получает особый статус *аккордовых диссонансов*: секста в субдоминанте, септима в доминанте. Тем самым были созданы предпосылки для функционально-гармонического истолкования каждого звука композиции.

- **Терминология функциональной теории**

От Рамо ведет свое начало так называемая функциональная теория гармонии, дальнейшее развитие которой связано с именем Г. Римана. Сущность этой теории состоит в сведении множества аккордовых форм к нескольким классам (функциям) по сходной роли в системе и по определенной выразительной гармонической краске звучания, которая объединяет аккорды одной функции. Формирование представления о тонально-функциональных группах созвучий происходит именно у Рамо.

Рамо пользовался термином *note tonique* (букв. – «ударная нота»), который во французской теории его времени обозначал основной звук (первую ступень) лада. Однако в понимании Рамо для лада основным элементом является не столько отдельный звук, сколько построенный на нем совершенный аккорд. Отсюда революционное завоевание его теории – понятие *гармонического центра в виде аккорда*; фактически это уже тоника в позднейшем смысле.

Термин «доминанта» широко употреблялся в ладовой теории начала XVIII века, где обозначал реперкуссу[39]. Рамо переносит ее значение как второго после финалиса *звука* лада на второй по значимости *аккорд* лада. Для выстраивания ладовой структуры, в основании которой, по Рамо, лежит квинтовая «тройная пропорция» (геометрическая прогрессия чисел типа 3^n, например, 1 : 3 : 9; в звуках $f \cdot c \cdot g$), ему потребовалось особое название для аккорда, расположенного квинтой ниже тоники. Логическая весомость этого аккорда в ладу, сравнимая с весомостью доминанты, позволила Рамо ввести термин «нижняя доминанта», то есть *субдоминанта*. Так сложились и три основания лада, три главные функции – тоника, доминанта, субдоминанта.

- **Логика аккордовых последований. Виды каденций**

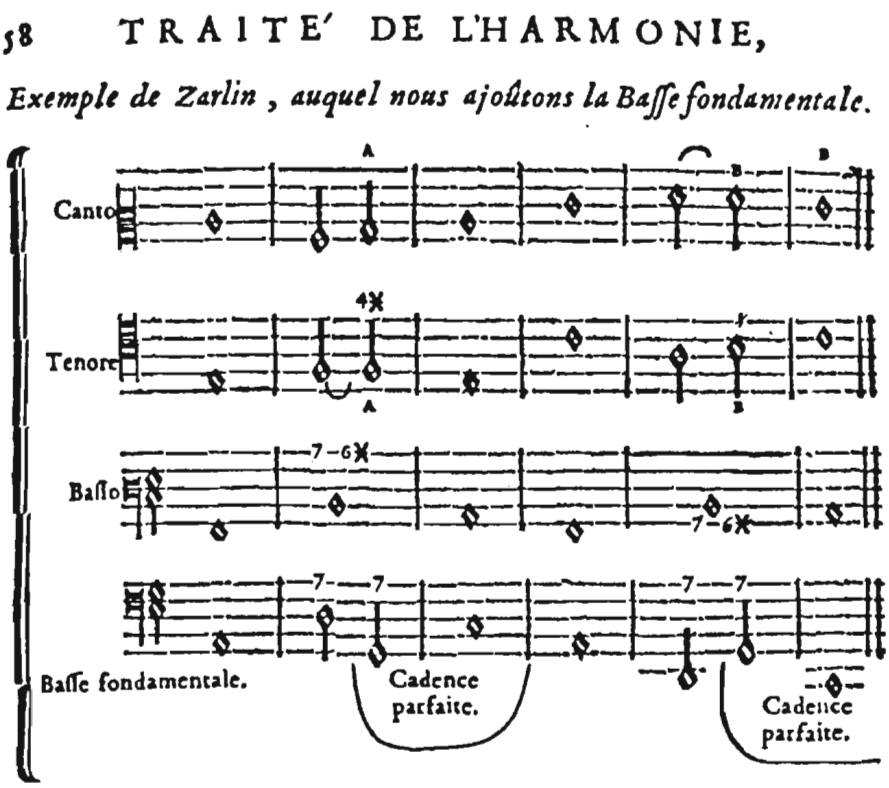
Рамо мотивирует аккордовое последование *квинтовой связью* как наиболее естественной. Теоретическое осмысление этого явления, представление его как закономерного порядка, обусловленного отношением созвучий между собой, – одно из нововведений Рамо. Вместе с тем оно представляет собой доведение до логического апогея лежащей в основании его концепции идеи *фундаментального баса*. Каждое созвучие репрезентировано своим основным тоном; значит, чтобы определить законы последовательности аккордов, необходимо определить законы последования основных тонов.

---

[39] Реперкусса, напомним, это одна из средневековых ладовых категорий – тон повторения, вторая по значению (после финалиса) ступень лада. Ее местоположение в разных ладах не было одинаковым, но постепенно процесс унификации привел (во 2-й половине XVI века) к тому, что она стала во всех ладах размещаться на V ступени.

Простейшие аккордовые последования рассматриваются у Рамо через описание каденционных оборотов (пример 2). Это наиболее естественная для его эпохи форма изучения аккордового последования, так как уже во времена Высокого Возрождения каденционные участки в полифонической композиции были гомофонно-гармоническими «островками», средоточием и источником представлений об аккордовом письме. К тому же мысль о преимуществе квинты – самого сильного интервала – находит непосредственное подтверждение в так называемой *басовой каденции*, формы которой (как, впрочем, и других каденций) были систематизированы еще в ренессансной теории. Превосходная степень заключительности, свойственная *совершенной каденции* (cadence parfaite), обязана ходу баса на квинту вниз (или на кварту вверх) к финалису.

Пример 2[40]

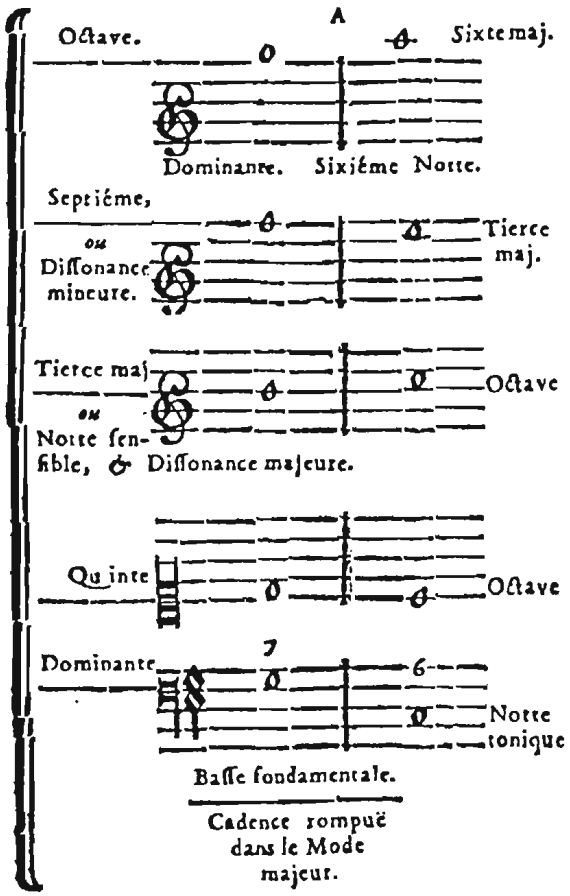


Однако только кварто-квинтовыми ходами (фундаментального) баса рассмотрение аккордовых последовательностей не ограничивается: Рамо исследует также отношения трезвучий на расстоянии терции и секунды.

Ходы фундаментального баса на терцию и на секунду трактованы как формы, изменяющие «правильную каденцию». Одна из них названа *cadence inter-*

[40] Перевод ремарок из примера 2: «Пример из Царлино, к которому мы добавили фундаментальный бас»; «Совершенная каденция».

rompue, другая – *cadence rompue*. Оба термина можно перевести как *прерванная каденция*, с той, однако, разницей, что во втором случае прерывание более серьезно и необратимо: оно ведет к «нарушению» или даже «разрушению» каденции, поэтому ее более точное значение – *каденция нарушенная*. Первую, «прерванную каденцию», образует оборот D^7–III (в трехголосии); вторую, «нарушенную, – D^7–VI (то, что ныне принято называть прерванной каденцией). Ее вариант, где доминанта разрешается в тонику с секстой, показан в примере 3.

Пример 3

Стремление к теоретическому упорядочению различных соотношений аккордов открывает прямой путь к гармоническому анализу музыкальной композиции и сообщает теории небывалую чуткость к «практической» многоголосной музыке[41].

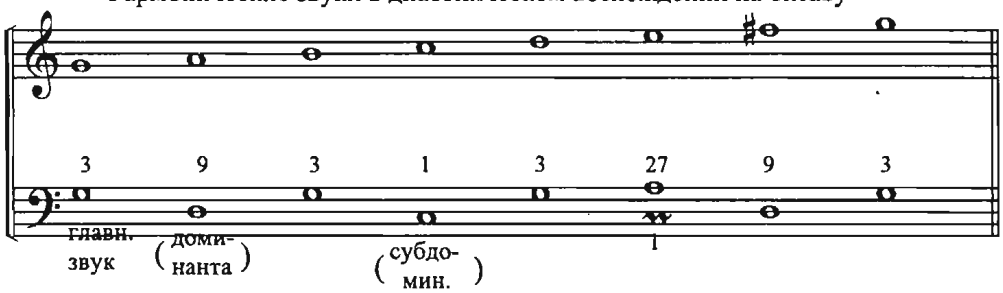
[41] В трактате «Новая система теоретической музыки» Рамо сам дает пример гармонического анализа, комментируя Монолог Армиды из одноименной оперы Люлли и добавляя к нему строчку фундаментального баса (*Rameau J.-Ph.* Nouveau système de musique théorique. Paris, 1726; New York, 1965. P. 80–90).

▪ **Теория лада. «Четвертое основание» и «двойное применение»**

Лад (mode), по Рамо, это закон последования аккордов, предписанный *тройной пропорцией*, или, иначе говоря, система созвучий, организованных вокруг гармонического центра – тоники в виде консонирующего трезвучия.

Структуру аккордового лада Рамо показывает на примере гармонизации гаммы (как это было принято в учениях о генерал-басе). Если ограничиться только аккордами кварто-квинтового отношения – а именно так поступает Рамо, возникает нарушение логической связи при движении от VI ступени к VII. Как уже говорилось, лад у Рамо сводится к «трем основаниям» – T, S, D, а их хватает лишь для гармонизации нижнего тетрахорда. В верхнем тетрахорде (с его мелодическим ходом от VI ступени к VII) необходимо выйти за пределы трех квинт, то есть – за пределы основного лада. Следовательно, для гармонизации всей диатонической гаммы недостаточно «трех оснований», требуется еще и «четвертое». В качестве такового Рамо выдвигает «верхнюю квинту к квинте лада», то есть двойную доминанту (согласно римановской традиции). В примере 4 (в тональности G-dur) басу *a* соответствует число 27, которое есть результат перемножения квинт.

Пример 4. Рамо, «Происхождение гармонии», нотный пример XV

Гармонические звуки в диатоническом восхождении на октаву

Фундаментальное последование [это не басовый голос, а последование основных тонов]

Данную гармонию Рамо мыслил как наиболее близкую основным функциям, а вводится она посредством так называемой *имитации каденции* (о ней далее). Последование (в позднейшем обозначении) D–D именуется *вспомогательным ладом*, который только укрепляет доминанту.

Некоторые звуки лада ввиду возможности двоякой гармонизации подвержены переинтонированию; это касается II и VI ступеней гаммы. Между звуком *a* в C-dur в составе трезвучия S и тем же звуком в составе гармонии D имеется микрохроматическая разница величиной в дидимову комму (81/80). Комматическая замена происходит и при перегармонизации звука *d*: он может быть понят и как квинта доминанты и как секста субдоминанты. Подобные звуки, по Рамо, имеют *двойное применение* (double emploi). Этот термин он применял и к целому аккорду. Например, комматическое значение звуков в аккорде $f \cdot a \cdot c \cdot d$ меняется в зависимости от того, ожидается ли после него тоника – и тогда указанный аккорд выступает в амплуа субдоминанты, или за ним последует доминанта – тогда его функция это местная (диатоническая) доминанта.

- **«Имитация каденции»**

Идея четвертого основания, как уже упоминалось, связана у Рамо с явлением отклонения, или модуляции (без применения этих терминов), и трактуется посредством понятия «имитации каденции». Его суть в том, что логика отношений главных аккордов лада D–T переносится на любые другие ступени (например, в мажоре оборот VI–II представляет имитацию «первомодели» V–I). В связи с этим Рамо различает *тоническую доминанту* как созвучие на V ступени лада (то есть доминанту как таковую, в своем первоначальном смысле) и *простую доминанту*, представляющую созвучие верхней квинты к *любому* аккорду (включая уменьшенное трезвучие, нередкое в диатонических секвенциях).

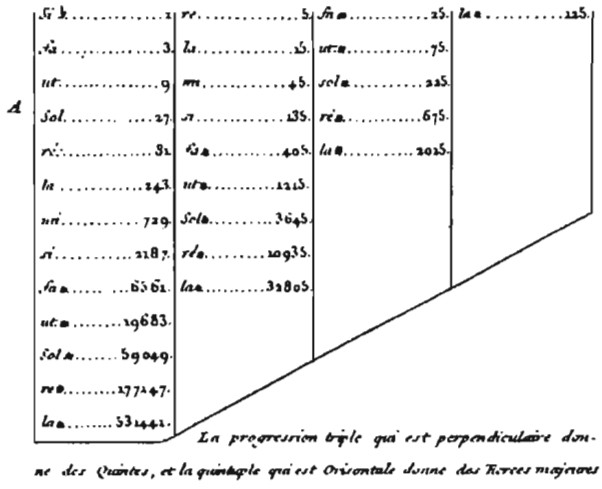
- **Проблема строя и обоснование мажора и минора. Сходства и различия концепций Царлино и Рамо**

В вопросах строя Рамо следует за Царлино, одним из первых обосновавшим чистый строй (см. *III.2.5–6*). В отличие от пифагорейской системы высот, которая выстраивается по квинтам, величины чистого строя, напомним, выводятся из двух интервалов: квинты и (большой) терции. Поэтому консонирующие интервалы выражены гораздо более простыми числовыми отношениями, что естественно в случае, когда эти консонансы имеют форму гармонической вертикали.

В примере 5 (из трактата «Демонстрация принципа гармонии») дано сравнение числовых значений тонов, найденных по пифагорейскому (квинтовому) принципу (*в столбцах* по вертикали), с более простыми числовыми значениями тех же тонов, выведенными умножением большой терции (*в строках* по горизонтали)[42].

Пример 5

PROGRESSIONS TRIPLES ET QUINTUPLES



[42] Перевод ремарки: «Трехкратная прогрессия, которая дана в перпендикулярном [чит.: вертикальном] ряду квинт и пятикратная [прогрессия], которая дана в горизонтальном ряду больших терций».

Однако между Царлино и Рамо существует фундаментальное методологическое различие: предмет рассуждения и исходный пункт для Царлино – число, математическая теория пропорций, в то время как теория Рамо базируется на физических свойствах звучащего тела, на акустическом феномене натурального звукоряда; при таком подходе математическая теория вторична и оформляет результаты чувственного опыта. Следствием этого оказывается разное отношение к проблеме мажора и минора.

Мажорное трезвучие Рамо обосновывает в зрелых работах, исходя, прежде всего, из обертонового звукоряда (у Царлино, естественно, такая интерпретация вообще отсутствует) и затем уже на основании теории пропорций. Для равноправия же минорного трезвучия с мажорным у Рамо нет другого объяснения, чем то, которое предложил Царлино: минорное трезвучие объясняется у обоих, исходя из числовой пропорции, то есть как «доприродный» факт.

Теория Рамо отличается стройностью и взаимосвязью всех элементов; она представляет собой цепь рассуждений, которые, охватывая разные явления музыкальной композиции (строй, лад, аккорд, каденция), распространяют на них следствия основной посылки – выведения музыкальных законов из материальной природы звука. Выдающийся французский музыкант сделал следующий после Царлино решительный шаг по пути сближения «теоретической» и «практической» музыки. Он обогатил учение о современной ему музыкальной композиции совершенно оригинальным и при этом цельным и жизнеспособным понятийным и терминологическим аппаратом, он как никто ранее приблизил математическую ветвь музыкальной теории к практике. Усвоение достижений Рамо совершенно изменило картину европейской теории музыки.

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Декарт Р. Компендиум музыки // *Глядешкина З. И.* Рене Декарт и его время. Компендиум музыки. М., 2001.

Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Теоретическая часть комментариев к «Правилам аккомпанемента» Ю. Н. Холопова. М., 1973.

Свелинк Я. П. Правила композиции // *Попова Е. О.* Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции. Дис. … канд. искусствоведения. М.: МГК, 2005.

Brossard S. de. Dictionnaire de musique. Paris, 1703.

Heinichen J. D. Der Generalbass in der Composition. Dresden, 1728.

Lippius J. Synopsis musicae novae. Erfurt, 1612.

Mersenne M. Harmonie universelle <…>. Paris, 1636–1637; Paris, 1965.

Rameau J.-Ph. Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels. Paris, 1722; New York, 1965.

Rameau J.-Ph. Nouveau système de musique théorique. Paris, 1726; New York, 1965.

Rameau J.-Ph. Génération harmonique. Paris, 1737; New York, 1966.

Sorge G. A. Vorgemach der musicalischen Composition. Bde. I–III. Lobenstein, 1745–1747.

Tartini G. Trattato di musica. Padova, 1754.

Türk D. G. Kurze Anweisung zum Generalbass spielen. Halle und Leipzig, 1791.

▪ Исследования

Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVII века). М., 1997.

Гайденко П. Научная рациональность и философский разум. М., 2003.

Глядешкина З. Музыкально-теоретические идеи в свете философско-религиозных представлений во Франции начала XVII века // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. М., 1994. С. 75–81.

Глядешкина З. Гармония мира как принцип музыки (по страницам L'harmonie universelle Марэна Мерсенна) // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. М., 2000. С. 92–101.

Глядешкина З. И. Рене Декарт и его время. Компендиум музыки. М., 2001.

Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М., 1983.

Катунян М. И. Становление понятия тональности в музыкальной теории XVII–XVIII веков // Проблемы организации музыкального произведения. М., 1979.

Катунян М. И. Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц. М., 1985.

Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М., 1996.

Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.

Маркус С. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М., 1971.

Насонов Р. А. «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего барокко. Дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 1996.

Попова Е. О. Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции Дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 2005.

Риман Г. Катехизис истории музыки. Ч. I. М, 1896.

Рыжкин И. Классическая теория (Ж. Ф. Рамо) // *Рыжкин И., Мазель Л.* Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 1. М., 1934.

Шевалье Л. История учений о гармонии. М., 1931.

Шерман Я. Формирование равномерно-темперированного строя. М., 1964.

Arnold F. T. The art of accompaniment from a thorough-bass. V. 1–2. New York, 1965.

Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967.

Ludwig H. Marin Mersenne und seine Musiklehre. Haale-Saale-Berlin, 1935.

Pischner H. Die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus. Leipzig, 1963.

Riemann H. Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert. Leipzig, 1898.

Seidel W. Französische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert // Geschichte der Musiktheorie. Bd. 9. Darmstadt, 1986.

Тема V
Отечественная теория до середины XIX века

Россия это особый геополитический и культурный континент, чье своеобразие не позволяет отнести его только к Востоку или только к Западу. Пути русского национального самосознания нередко проходили в истории через усвоение и переработку опыта других культур, в частности, музыкальных. Однако и восприятие византийского богослужебного чина и пения в X веке, и вторая волна византийского влияния в конце XIV века и усвоение пришедшего из южнорусских областей партеса и новой нотации в XVII столетии, и постепенная секуляризация музыкально-жанровой системы вместе с европеизацией музыкально-теоретических воззрений в послепетровскую эпоху, – словом, всякое «прививание» инокультурного опыта рождало, в конце концов, своеобразные национальные формы – как музыкального искусства, так и мысли о нем. Причина устойчивости, духовной целостности, не исчезающей при любых внешних влияниях, заключена, в частности, в том, что стержнем русской культуры стала воспринятая в X веке православная вера. Древняя культура нашего Отечества созидалась на основе такого ви́дения человека, когда он всецело предстоит перед Богом, перед Христом-Спасителем – Богом-Словом. Сознание исключительности призвания человеческой души, способной вместить в себя божественное Слово, а также связанное с этим сознанием благоговейное отношение вообще к слову и к книге было живым центром русской культуры. Оно – прямо или косвенно – объединяло и покрывало все внутренние и внешние формы общественной жизни и искусства в такой мере, какую нам теперь – когда онтологическая ценность слова молчаливо подвергается сомнению и стало привычным видеть слово публично униженным в разных смыслах (лжеречием, суесловием, сквернословием, празднословием) – даже трудно себе вообразить. Тем более драгоценно и значимо для нас слово, звучащее из прошлого, в том числе и слово о музыке – субстанции определенно внесловесной, но в русской музыкальной культуре словно бы покорившейся слову, уступившей ему духовное первенство.

Своеобразный путь, которым шла русская мысль о музыке, связан с событиями истории нашего Отечества. Границы культурно-исторических этапов становятся вехами и в истории русской музыкальной теории. Отсюда деление ее на шесть периодов:

1) до последней трети XVII века (русская теория периода знаменного пения);

2) последняя треть XVII века (перелом в культурной жизни России, появление первых развернутых европейски ориентированных музыкально-теоретических трудов);

3) XVIII – середина XIX века (усвоение богатств европейской теории музыки);

4) 60-е годы XIX – начало XX века (профессиональное музыкальное образование; сложение оригинальных теорий и музыкально-теоретических систем);

5) 1917–1947 (первый советский период);

6) 1948–1991 (второй советский период);

7) с 1991 – современный период.

1. Теоретическая мысль о знаменном роспеве

1.1. Предмет и метод теории

В середине XVII века на Руси произошла кардинальная смена стиля церковного пения, которая оказалась звеном в ряду прочих общецерковных и общественных перемен, приведших к так называемому расколу, и отозвалась столь же кардинальной переориентацией музыкально-теоретической мысли. Трудно найти в истории русской музыки более крутой поворот[1]. Произошедшие изменения оказались настолько сильны, что проблемы, ими поставленные, и поныне нельзя признать вполне решенными. Это, например, проблема научного статуса древнерусских письменных певческих руководств XV–XVII веков: являются ли «древнерусская теория музыки» и современная «теория древнерусской музыки» различными стадиями развития одной и той же музыкальной науки или же их цели и формы постижения предмета принадлежат к разным родам знания?

Решение этого вопроса упирается в особенности самого предмета изучения, в частности, в то, до какой степени синонимичны понятия «церковная музыка» и «богослужебное пение» и в какой степени понятийный аппарат *европейской теории музыки* применим к познанию законов *русского богослужебного пения*? Одной из частных проблем, вызывающих дискуссии, является ладовая организация знаменного роспева[2]. Рассмотрение теории русского церковного пения оказывается, таким образом, связанным с самыми актуальными для настоящего времени вопросами о предмете и границах понятий музыки, теории, лада.

Период до середины XVII века допустимо назвать предысторией русского теоретического музыкознания лишь в том смысле, в каком знаменный роспев – предысторией русской музыки. Последнее возможно только в значении «нацио-

---

[1] Революция 1917 года, бывшая, по крайней мере, не меньшим потрясением, не отозвалась столь же непоправимо на судьбе музыкального наследия: несмотря на общественно-политические мытарства, русская симфоническая музыка, к примеру, не стала маргинальным явлением в XX веке, в отличие от знаменного пения, которое через несколько десятилетий после утверждения партеса в столице в середине XVII века было оттеснено на периферию культуры и сохранилось, в основном, лишь в среде старообрядчества и некоторых монастырях. Музыкально-стилевой перелом в начале прошлого столетия был, добавим, не внутринациональным, но общеевропейским явлением.

[2] Вариант орфографии – «распев».

нального интонационного генофонда», но никак не в оценочном отношении. Существуют причины, по которым знаменное пение и более поздняя русская музыка не могут рассматриваться как последовательные стадии одного и того же культурного процесса. Одна из них – философско-эстетического порядка. То, что мы чаще всего подразумеваем под музыкой, означает звуковое целое, прекрасное само по себе, предназначенное для художественной коммуникации, естественная среда для которой – ситуация концерта.

Несмотря на то, что церковное пение, в частности, древнее, может быть воспринято с указанной точки зрения (оценивающей его как музыку – прекрасное звуковое целое), оно онтологически – по причине, которая вызвала его к жизни, по смысловому корню, который в молитве, – не самоценно и не нуждается в человеческом к нему внимании, а потому принципиально выпадает из ситуации концерта. Богослужебное пение есть знак, символ внемузыкального (или сверхмузыкального), тогда как музыка Нового времени самотождественна, существует ради своей собственной красоты и смысла[3]. Теория древнерусского богослужебного пения, очевидно, несет на себе отпечаток своеобразия предмета, который она исследует.

1.2. Источники по теории знаменного роспева

Для русской мысли о музыке примерно до середины XVII века не характерно обособление от других областей знания; подобно этому первые русские руководства по знаменной нотации – так называемые «перечисления знамен» – встречаются внутри богослужебных певческих книг.

Мы находим элементы учения о богослужебном пении в трех источниках:

1) православные богословские представления;

2) музыкальная терминология в словарях («азбуковниках») XVI–XVII веков;

3) знаменные певческие азбуки XV–XVII веков.

▪ Богословские представления о природе церковного пения

Элементы философии музыки растворены в богословии, которое толкует природу церковного пения, его роль и устроение. С этих позиций начало богослужебного пения таится в ангельском небесном славословии. Церковное пение понимается как непосредственное продолжение ангельского пения, максимально возможное для человека, чья жизнь протекает во времени, подражание этому

---

[3] Разницу можно передать при помощи терминов немецкого музыковеда Г. Бесселера, который противопоставлял Umgangsmusik и Darbietungsmusik, «обиходную музыку» (впрочем, отнюдь не только в литургическом смысле) и «музыку преподнесенную» (перевод терминов из кн.: *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М., 2004. С. 84). Принадлежа совершенно иному корню, знаменный роспев, таким образом, не столько предшествует последующей русской музыкальной (в значении Darbietungsmusik) традиции, сколько оказывается вообще вне ее истории. Впрочем, универсализм новоевропейского понятия музыки таков, что оно, со своей стороны, способно распространиться и на богослужебное пение; и в этом состоит одна из серьезных эстетико-философских проблем.

вечному. Образ вечности во времени представлен так называемыми богослужебными кругами; главнейший из них – *осмогласие*[4].

Осмогласие – канонизированный круг связанных с празднованием Воскресения Христова молитвенных текстов и напевов, разделенных на восемь частей – «гласов», каждый из которых имеет определенные мелодические черты и употребляется в отведенные для него периоды церковного года. Последовательное использование гласов в течение восьми недель, образует «круг», являющийся частью бесконечного цикла. По такому же круговому принципу организовано и вообще всё время. Различают:

– суточный круг (24 часа),

– недельный круг (7 суток, седмица),

– столповой круг (8 седмиц и 8 гласов, по одному на седмицу),

– годичный круг.

Само слово «время» происходит от славянского «веремя» – вращение (ср. со словом *вере*тено); вращение запечатлено в совершенной фигуре круга. Таким образом, время в церковном календаре – не линейное, а круговое, или циклическое, и представляет собой вписанные друг в друга певческие круги недели, «столпа», года, которые символизируют божественное время – вечность. В системе осмогласия через круговое движение мелодических формул (попевок) музыкальная форма богослужебного пения входит в литургическое время и представляет собой такие же заключенные друг в друга певческие мелосные круги, что обеспечивает максимальное единство музыкального оформления времени.

Православное пение предполагает:

1) одноголосие (поскольку вера не допускает разномыслия[5]),

2) вокальность (ведь только голос человека как единственный нерукотворный инструмент может славить Бога),

3) попевочную осмогласность.

▪ Музыкальные понятия в русских азбуковниках XVI–XVII веков

Второй источник наших знаний о музыкальных представлениях средневековой Руси – музыкальная терминология, запечатленная в так называемых азбуковниках (также «алфавиты иностранных речей») XVI – начала XVII века. Это словари не специально музыкальные, а общего характера – появившиеся на Руси в связи с распространением иностранных слов, требующих объяснения. Воинствующая позиция церкви по отношению к античному язычеству заметно обнаруживает себя в некоторых толкованиях. Вызывает интерес то, как и в каком контексте впервые входят в русский язык понятия и термины («мусикия», «кармонии», «гимны»), которые со временем изменят свое значение и станут основани-

---

[4] Между различными объяснениями священного смысла чисел есть и указание на семь как на число дней творения, при этом «осьмый день» предсказует нескончаемый день будущего века.

[5] В современной церкви, где звучит многоголосное пение, сохранение «музыкального единомыслия» понимается как предпочтение силлабического стиля пения.

ем общеупотребительной школьной музыкальной лексики: «*Кармониа*, песни безумнии», «*Гимны*, песни бесовския», «*Орфей* бе игрец в гусли, родом фракитанин»[6]. Это выразительно говорит о вполне определенной мировоззренческой позиции. Объяснения требовало, по-видимому, и «еллинское» слово «мусика», которое поэтому и попало в азбуковники. Примечательно, что слова «пение» и «музыка» в XVI–XVII веках не были для русского человека синонимами.

- **Певческие азбуки**

Русская теория допартесного периода вырастает, в основном, вокруг проблемы нотации. Перечни знамен, попытки их классификации, определение мелодического смысла каждого знака, расшифровки знамен, заключающих мелизматические распевы, перевод с языка одной нотации на язык другой – вот круг ее задач. Нужно помнить, что на Руси предмет теории – это роспев, существовавший в рамках преимущественно анонимной устной культуры, форма которого целиком определялась структурой богослужебного текста. Поэтому состав музыкальной теории, представленный в русских источниках, коренным образом отличается от состава теории европейской авторской музыкальной композиции того же времени. Фактическая синхронность в данном случае только подчеркивает типологическую разновременность культур.

Теория знаменного пения (появление ее на письме относится к концу XV века) осуществляла себя преимущественно в дидактическом жанре – в виде тех или иных учебных руководств. Достаточно многочисленные источники, дошедшие до нас, принадлежат сфере элементарной теории: они содержат толкование чтения знамен (крюков), сведения о звукоряде, попевках, гласах, лицах и фитах (запоминаемых наизусть невматических и мелизматических формулах, которые не выписываются целиком, но условно кодируются определенными знаменами). В недрах этой целостной теории содержатся косвенные сведения и о высотной системе, и о композиции.

Очевидна линия развития дидактических руководств в направлении их жанровой спецификации, разрастания деталей.

Ниже перечислены виды певческих азбук в порядке их возникновения:

– певческие азбуки, перечисляющие знамена,

– кокизники (собрания «кокиз», то есть попевок),

– фитники (собрания мелизматических и невматических формул),

– азбуки новых роспевов XVI века, двоезнаменники.

Некоторые наиболее известные:

- «Ключ знаменной» инока Христофора (1604).
- «Извещение» Александра Мезенца (1670).
- «Ключ разумения» Тихона Макариевского (последняя треть XVII века).

Каждый из трех названных источников отмечает определенный этап в развитии знаменной дидактики и нотации.

---

[6] Цит. по: *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России. Т. I. Вып. 1. М., 1928. С. 182, 181, 185.

- **Азбуки-перечисления**

Первые сохранившиеся музыкально-теоретические руководства относятся к XV веку. Причина, по которой появилась письменная – чем далее, тем более подробная и разветвленная – фиксация норм чтения крюков и их сочетаний, заключается в естественном развитии устной культуры, «цветение» которой сопровождается усложнением песнопений, разрастанием количества мелодических моделей, наконец, появлением феномена «авторских моделей» – индивидуальных роспевов, принадлежащих выдающимся мастерам. Всё это заставляло искать формы хранения информации в виде оптимальной письменной фиксации песнопений; возникла необходимость дидактических руководств, способствующих сохранению традиции. Поначалу певческие азбуки содержали только перечисление крюков с их названиями. Именовались такие руководства различно, например: «Азбука столпового знамени», «Се имена знамени» и др.; наиболее древние перечисления датируются серединой – 2-й половиной XV века. В период с середины XV до середины XVII века начертание крюков не меняется.

- **Жанровая спецификация азбук**

Вместе с развитием и усложнением певческого репертуара в XVI–XVII веках пополнялись и азбуки: теперь уже кроме перечисления знамен они содержат разделы с толкованием их мелодического содержания (такие разделы озаглавливались словами «Како поется»).

Затем появляется так называемый кокизник – сборник попевок с их объяснением. Первый сохранившийся кокизник помещен в рукописи «Ключа знаменного» инока Христофора (1604).

Работа по реформе церковных книг, по устранению раздельноречия завершилась деятельностью второй патриаршей комиссии, возглавляемой старцем Саввино-Сторожевского монастыря Александром Мезенцем. Под его руководством был написан трактат «Извещение <…> желающим учиться пению» (1667), в котором унифицирована ставшая впоследствии общеупотребительной система знаков, передающих высоту звука (так называемых *степенных,* или *киноварных, помет*[7]).

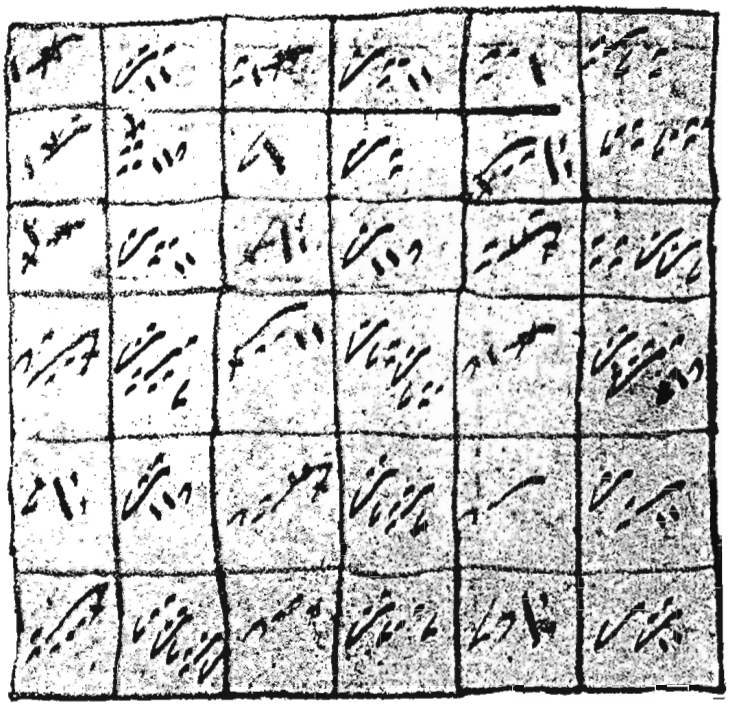
- **Азбуки новых роспевов. Двоезнаменники**

С распространением новых роспевов – путевого и демественного – возникают соответствующие азбуки и их розводы (транскрипции) в виде так называемых граней, то есть таблиц, где знаки путевой нотации излагаются посредством знаменной[8].

---

[7] Для подготовки крюковых певческих книг к печатному изданию (которое так и не осуществилось в XVII в.) в трактате была предложена – по чисто полиграфическим причинам – система так называемых тушевых призна́ков, заменяющих киноварные пометы.

[8] Ввиду того, что знаменная нотация в таких руководствах еще не содержала степенных помет, эти толкования сейчас не читаются.



Илл. 1. Инок Христофор «Ключ знаменной».
Образец транскрипции знаков путевой нотации (в оригинале даны киноварью в столбцах 1, 3, 5) знаками знаменной нотации (столбцы 2, 4, 6)

С распространением партесного пения возникают *двоезнаменники* – певческие книги с двумя строками знаков над словесным текстом – одну строку составляет крюковая запись, другую нотная пятилинейная киевская, так называемая квадратная, нотация[9].

Двоезнаменником конца XVII века, который назван М. В. Бражниковым последним теоретическим трудом древнерусской теории музыки, был «Ключ разумения» Тихона Макариевского. Изучение этого ценнейшего источника переходного времени, в котором знаменная мелодия записана сразу крюками и киевскими квадратными нотами на пятилинейных нотоносцах, позволило расшифровать большой корпус знаменных песнопений.

1.3. Ладовая теория

В настоящее время среди исследователей нет общего мнения относительно ладового толкования знаменного роспева. В последнее десятилетие отечествен-

[9] Наиболее ранняя из сохранившихся южнорусских певческих книг, написанная уже не крюками, а квадратной нотацией, – Супрасльский ирмологион – относится к самому началу XVII века.

ными медиевистами разрабатывается теория, согласно которой знаменное осмогласие сохраняет – пусть в преобразованном виде – черты осмогласия византийского, которое и должно с существенными поправками пониматься как ладовая система знаменного роспева.

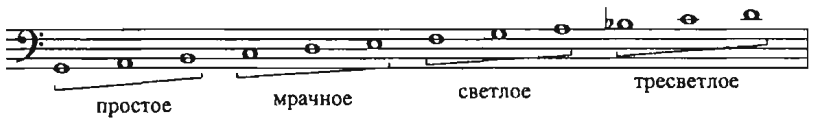
Оригинальная теория обиходных ладов разработана Ю. Н. Холоповым, который, словно «русский Глареан», предложил новую номенклатуру ладов знаменной монодии. Свою систему из шести ладов ученый называет *гексаихом*, но, по его убеждению, она ни в коей мере не замещает собой традиционную систему восьми гласов, поскольку понятия глас и лад лежат в разных смысловых плоскостях. Тем самым наследуется традиция дихотомического разведения этих понятий, сложившаяся в трудах А. В. Преображенского и В. М. Беляева[10]. Холопов усматривает звуковысотный порядок в русской монодии, целиком исходя из звукорядно-структурного принципа, то есть предпринимает опыт моделирования на русской почве системы, подобной грегорианским ладам[11].

В качестве материала, который дает представление о системе звукоряда знаменного роспева, выбрано синодальное издание канонических церковных книг 1771 года (нотолинейное). Систематика шести русских обиходных ладов складывается следующим образом.

Звуковысотную основу знаменного пения составляет так называемый *обиходный звукоряд*.

Пример 1

ОБИХОДНЫЙ ЗВУКОРЯД



4 СОГЛАСИЯ

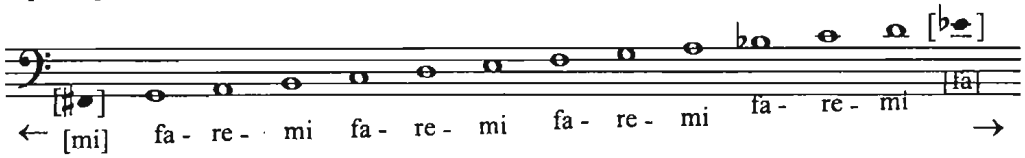
Звукоряд имеет принципиально *квартовую* структуру и не допускает октавного тождества модальных функций (то есть ладовых значений ступеней), которые зависят от качества интервалов вверх и вниз от данной ступени, прежде всего от соотношения со смежными ступенями. В обиходном звукоряде вследствие его «круговой» структуры (наслоение тетрахордов одинаковой структуры с наложением крайних звуков в смежных тетрахордах) оказываются возможными всего *три различных модальных функции*, которые затем повторяются через кварту, образуя согласия (см. в примере 1). Модальные функции звуков в обиходном звукоряде таковы:

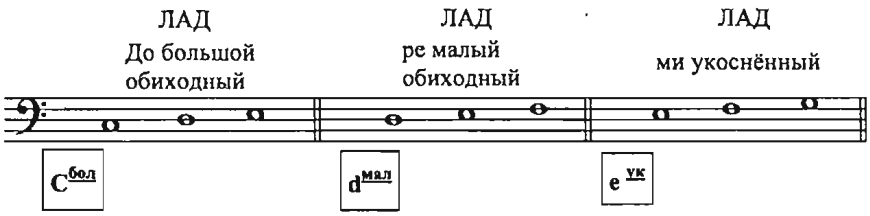
полутон снизу – функция *fa*,
полутон сверху – функция *mi*,
тон сверху и снизу – функция *re*.

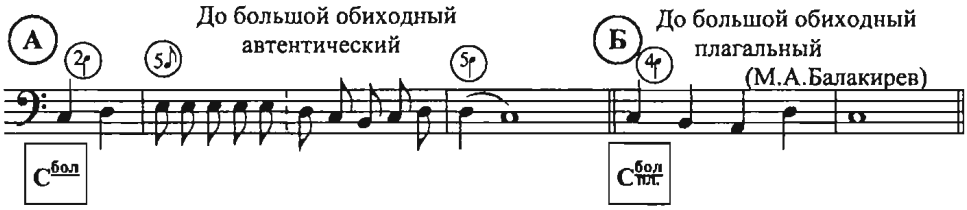
---

[10] *Преображенский А. В.* Культовая музыка в России. Л., 1924; *Беляев В. М.* Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.

[11] Статья Ю. Н. Холопова о ладах русской монодии заканчивается фразой: «Шесть ладов гексаиха – такая же система русского певческого искусства, как восемь „тонов" западного латинского („грегорианского") хорала».

Пример 2

В отличие от систем октавных ладов звуки на расстоянии октавы в обиходных ладах имеют *другую* модальную функцию (например: в обиходном звукоряде звук *Ля* большой октавы имеет функцию *re*, тогда как *ля* малой октавы – функцию *mi*). Поэтому в ладах обиходного звукоряда могут быть три и только три типа лада – с устоями *fa, re* и *mi*. Все остальные оказываются их транспозициями на расстоянии кварты. Причем это касается ладов любого количества ступеней – трех, четырех, пяти, шести и т. д., иначе говоря, ладов любых полихордов. Например, три типа трихорда, названия которых предложены С. В. Смоленским[12]: лады *большой, малый, укоснённый*[13]:

Пример 3

По закону монодии модальные лады имеют два вида при одно́м устое – *автентический* (см. в примере 3) и *плагальный* – в том случае, если ниже конечного звука в мелодии есть более чем одна ступень[14].

Пример 4

Пример 4 Б показывает отличия между плагальными и автентическими ладами: заключительный устой в нем лишается весомости и основательности.

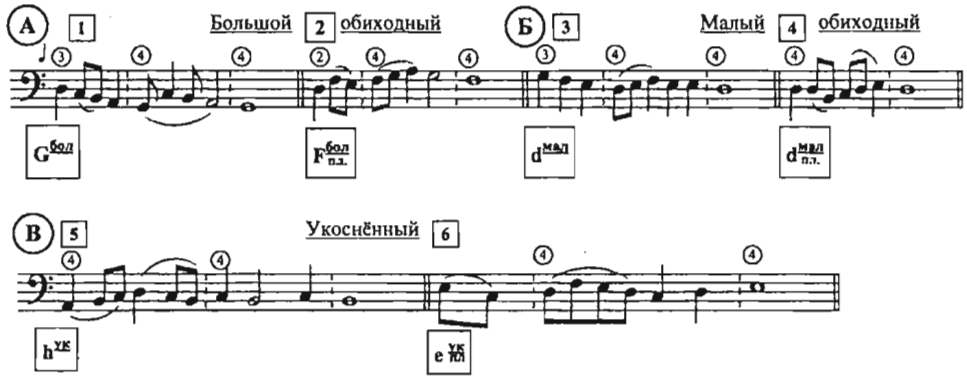
Таким образом, шесть русских ладов гексаиха (пентахорды, гексахорды) следующие:

---

[12] *Смоленский С. В.* Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Казань, 1888. С. 52.

[13] В примере под нотами показаны обозначения ладов: устой обозначен латинской буквой, вид согласия верхним индексом кириллицей.

[14] Если лад плагальный, то в его формуле добавляется, под чертой справа, пометка «пл.». Ради упрощения знаковой системы указание на автентические лады можно не делать – оно подразумевается в случаях отсутствия нижней пометки.

Пример 5

Несмотря на заимствование византийской терминологии и нотации, нельзя сказать, что имеет место полное усвоение ладовой системы. При заимствовании богослужебного чина, терминологии[15] и нотации с самого начала была изменена интонация напевов; сложился и своеобразный набор попевок.

Ладовая система была также перенесена из Византии: «октоих» = от octo + ichos (echos), по-русски – «осмогласие», система восьми гласов-ладов. Однако ко времени позднего роспева (XVI–XVII вв.) она была фактически преобразована в систему мелодически-формульного типа. В русской монодии закрепился и иной, нежели в Византии, звукоряд, в котором не действует октохорд (из-за наличия в первой октаве *b*, а в малой *h*)[16].

Отсюда следует как сходство, так и различие русской, греческой и латинской систем. Их общие черты:

- опора на тетрахорды,
- совпадение с меньшим полным греческим звукорядом,
- совпадение с западной системой гвидоновых гексахордов: 3 гексахорда в зависимости от высотной позиции (твердый от *соль*, натуральный от *до*, мягкий от *фа*) в сумме дают обиходный звукоряд.

Особенностями обиходного звукоряда следует признать последовательно выдержанную квартовую структуру, которая дает не диатонический, а миксодиатонический звукоряд. Второй характерной особенностью является предпочтительность малоступенных звукорядов.

Положения о системе обиходных ладов сформулированы Ю. Н. Холоповым так, что они открывают широкий простор для анализа ладовых явлений, хотя и относящихся к монодии, но выходящих за пределы знаменного пения.

---

[15] В источнике, относящемся к XVI веку, есть глава, названная «Богогласное пение от грек» (богогласное пение, то есть церковная музыка). Грецизмы иногда весьма своеобразно входили в русскую речь: так, слово «куролесить» является искаженным вариантом «Kyrie eleison».

[16] При этом русский обиходный звукоряд совпадает с греческой меньшей системой (с тетрахордом соединенных) с добавлением внизу звука *соль*.

2. Крутой поворот: партесная композиция и ее теория

2.1. «Мусикия» Иоанникия Коренева

В последней трети переломного для русской истории XVII века начинается приобщение русских музыкантов к западноевропейской музыкальной культуре. Через южнорусские братства постепенно проникает в Московское государство стиль многоголосного церковного пения. Вместе с изменением музыкальной практики меняется и представление о том, что такое музыка. Как свидетельствуют азбуковники конца XVI – начала XVII века, понятие «мусикии» в большинстве случаев не относилось к церковному пению и даже противопоставлялось ему, поскольку подразумевало звучание инструментов – «сосудов гудебного устроения». Отношение к «мусикии» как к понятию инородному, связанному или с католическим пением под аккомпанемент органа, или с древней традицией западноевропейского квадривия, было характерным для русской книжности 1-й половины столетия. Однако одновременно с развитием партесного пения понятие музыки переосмысливалось, расширяясь и вбирая в себя любые проявления «звукового художества» – как инструментального, так и вокального.

Одно из первых письменных свидетельств такой совершенно новой для Руси эстетической концепции – трактат 70-х годов XVII века «Мусикия» Иоанникия Коренева.

- **Об авторе. Общая характеристика трактата**

Иоанникий Трофимович Коренев (?–1680 / нач. 1681) служил в Сретенском соборе в Кремле сначала дьячком, чтецом, а потом диаконом. Чтение его трактата убеждает в том, что «мысль Коренева созревала под влиянием многоголосного, постоянно им слышимого хорового пения <…> и дала глубокие плоды, позднее усовершенствованные в общении с Н. П. Дилецким»[1]. Несмотря на то, что первые редакции обоих трактатов – и Коренева, и Дилецкого – создавались в разных городах независимо друг от друга, оба автора были активными поборниками новой для Руси культуры партесного пения. Знаменательно, что Дилецкий, приехав в Москву, жил в доме Коренева во время создания 2-й редакции «Мусикии»; он, видимо, принял участие в исправлении заключения к кореневскому трактату. Трактат Коренева известен в трех редакциях:

1-я редакция – «О пении божественном», 1671;

2-я редакция – «Книга, глаголемая [называемая] Мусикия», 1679;

3-я редакция – трактат с добавлением вступительного «Глагола к читателю» (но при этом без отдельного заглавия и указания авторства) помещен в качестве вступительной части в 3-й редакции «Мусикийской грамматики» Н. Дилецкого.

---

[1] *Протопопов Вл.* Русская мысль о музыке в XVII веке. М., 1989. С. 45.

Показательно, что в 1681 году оба труда выдающихся музыкальных просветителей соединились в одном переплете[2]. Однако жанр их сочинений различен (у Коренева – эстетический трактат, а у Дилецкого – руководство по композиции), различна и степень музыкального профессионализма авторов. Хорошо богословски образованный, начитанный в области приходящей из Киева и из Польши гуманистической литературы, обладатель (как можно судить по тексту трактата) яркого ораторского дарования – Иоанникий Трофимович был не композитором, но человеком близким клиросу в прямом и переносном смысле, которого можно назвать просвещенным любителем нового церковного пения. Его полемический темперамент выразился в призыве отойти от казавшихся ему косными привычек и считать стремление к познанию и образованности выше верности охранительным традициям старины.

«Мусикия» Коренева – первый русский (специальный) *музыкально-эстетический трактат.* В нем хоть и повествуется о пении церковном, но понятие «мусикия», «мусика», центральное для него, имеет явно гуманистический оттенок: оно словно бы парит над светским и духовным, равно удаленное от них обоих. В одном этом уже намечается сближение с западноевропейской музыкальной эстетикой. Но дело не в том, чтобы проповедовать полифонический склад или инструментальную музыку в церкви: диакон Коренев гораздо «умереннее» композитора Дилецкого. В труде первого чувствуется близость к так называемому «московскому барокко» последней трети XVII века – укорененному в традиции и сохранившему, при всей своей новизне, многое от старой дореформенной культуры. Коренев почти не делает указаний на композиционно-технические детали, столь изобильных у киевлянина Дилецкого; нет у него речи и об имитационном письме, об «авторской» концертной композиции. Его идеал, судя по трактату, это партесные *гармонизации* знаменных песнопений – но отнюдь не троестрочные, против которых он резко выступал:

Могутлися пети единственнии мусики в разногласие? Могут единем речением и двизанием воспеватися. На колико разногласие? На четыре, сиречь путь правый, им же поется. Второе – когда отроча осмым степенем возвышаяся. Третие – когда нижайший глас имущим осмым степенем обнижаяся. Четвертое – когда от обоих си, от путя на высоту, на четвертый и пятый и третий степень проходя. Но обаче совершенных третие.

Могут ли петь многоголосно то, что поется унисоном? Могут, соблюдая одновременное произношение слов и единый ритм. На сколько голосов? На четыре: «путь», которым пелось в унисон; второй голос – детский, октавой выше пути, третий – октавой ниже, четвертый – от обоих и от пути вверх берет кварту, квинту и терцию, но лучше всего терцию[3].

---

[2] Именно эта рукопись послужила основой для публикации С. В. Смоленского: *Дилецкий Н.* Мусикийская грамматика. СПб., 1910. С. 1–53. Авторство Коренева в печатном издании также не указано. Обширные фрагменты текста Коренева, опубликованного Смоленским, воспроизведены и снабжены переводом А. И. Рогова в кн.: Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. М., 1973. С. 104–140.

[3] *Протопопов Вл.* Русская мысль о музыке в XVII веке. С. 57.

Следует заметить, что кореневское описание церковного многоголосия, как оно ему представляется, вовсе не следует буквально за партесными обработками Петра Норицена, Стефана Беляева, Ивана Протопопова и других авторов середины XVII века[4]. Но Кореневу они явно ближе, чем Дилецкому.

- **Музыкальная эстетика в трактате**

Мусикия как искусно упорядоченное естество звуков составляет принципиальное положение трактата. Для Коренева музыка есть чувственно прекрасное «художество», феномен земной жизни (хотя и имеющий божественное обоснование), и это главное в его позиции. Из подобной посылки имеются существенные следствия, на первый взгляд не крепко связанные между собой, но на самом деле соединенные общим происхождением. Концепция Коренева, повторим, выглядит как приобщение отечественной эстетической мысли к традиции европейского гуманистического мировоззрения.

Важен присущий последнему «вектор мысли»: он устремлен не снизу вверх, к горнему (или не только так), но как бы горизонтально: мысль «скользит взглядом» по поверхности земли, усматривая общие законы земной жизни. В результате такого целостного мирообозрения необъятно расширяется и увеличивается значимость категории природы, а также происходит постепенное зарождение идей, впоследствии облекающихся в универсальные понятия культуры и истории. То же направление мыслей ведет к убеждению в наличии и высшей ценности (в земной жизни) общих для всех людей явлений – таких как «мудрость-разум» и «музыка-мусикия». Приходит осознание и того, что, если иноземцы преуспели в чем-то, стоит у них поучиться, а не отвергать их опыт – воспринять чужую традицию, не опасаясь согрешить: ибо принимая ее, приобщаешься к мудрости, которая от Бога. Коренев верит: мудрость везде одна и та же – и в писаниях святых, и в книгах эллинских философов. Поэтому он ссылается не только на авторитет апостолов и святых отцов, но и на Пифагора. Чувствуя новизну своего умствования и даже подчеркивая ее, Коренев приводит для сомневающихся слегка измененную цитату из Священного Писания: «Держай рало и зря вспять не может управлен быти, понеже невежда есть»[5].

Каков же ход рассуждений Коренева, ведущий к установлению нового взгляда на «мусикию»? Сначала автор богословски обосновывает допустимость мыслить такую вещь, которая – дар Божий, но обращается иными во зло (не будучи, однако, причиной зла сама по себе и не теряя своей чистоты и ценности). В

---

[4] Склад ранних партесных обработок Вл. В. Протопопов назвал «постоянным многоголосием»: однажды установившаяся фактура далее не меняется. Ритмическая форма соотношения голосов при этом всегда одна и та же, она не сочиняется композитором, не входит в область его свободного решения, как это происходит в партесных концертах того же Дилецкого с их «переменным» многоголосием, чередующим аккордово-гомофонное и имитационное изложение.

[5] Ср.: «Никто, возложивший руку свою и озирающийся назад, не благонадежен для Царства Божия» (Лк., 9, 62).

сущности, всё сотворенное Богом обладает такими свойствами, полагает Коренев. В ряду подобных Божьих даров – среди коих свободная воля, разум, мастерства-искусства («художества»[6]), он называет человеческий голос и музыку («мусикию»). Это рассуждение служит автору обоюдоострым полемическим орудием.

С одной стороны, оно направлено против держащихся старого обряда и предающих анафеме многоголосную «мусикию» – как неподобающий образ церковного пения. Их Коренев убеждает, что Богом данное не может быть во зло; умом постигнуть следует, что многоголосная «мусика» есть благо. А кто сего не постигает, тот обращает во зло свой разум, то есть безумен. Таким образом, у Коренева образуется замкнутый круг, выход из которого читателям придется отыскать самостоятельно.

С другой стороны, Коренев прямо-таки обрушивает свое красноречие на строчное пение и демественное многоголосие, которое представляется ему как раз употреблением «мусикии» во зло. А оно, как многократно подчеркивает Коренев, идет от невежества и неразумия.

Определение музыки занимает в трактате одно из центральных мест. Коренев хоть и называл музыку «пением божественным», но одновременно отстаивал, в духе своего времени, принципы рационализма: «Разум к свету приводит»; «мусикия есть вторая философия и грамматика». Называя «философию», автор не поясняет, что он имеет в виду, но из контекста следует, что подразумевается наука, исследование, рассуждение. Парой к музыке-философии у него оказывается «словесная философия» – одно осуществляется звуками, другое словами.

Вопрос. Что есть мусикия? Ответ: Есть мусикия согласное художество и преизящное гласовом разделение, известное ведения разньства познание приличных благих гласов и злых, еже есть разньствие в согласии показующих.	Вопрос: Что есть музыка? Ответ: Музыка – это гармоничное искусство и художественное разделение гласов, превосходное знание различия и понимания того, какие гласы хороши, а какие плохи, что показывает разницу в гармонии[7].

Любопытно, что здесь в родном нам языке сохранились следы древнего мышления (отсылающие к особенностями древнегреческого или латинского языков) с его более широкими понятиями, для которых в современном языке не оказывается соответствующих слов. Так, «глас» означает и звук, и человеческий голос (инструмент звука), и музыкальный лад. А «согласие»[8] – это и согласие, и

---

[6] «Вернется всякое высокое искусство ко Отцу, ибо Им изобретено в начале» (*Протопопов Вл.* Цит. соч. С. 10).

[7] Перевод Ю. Н. Холопова.

[8] И. Е. Лозовая указала на еще одну триаду значений данного термина, которые он имел в знаменном пении XVII в: «согласие» – ступень обиходного звукоряда, «[сугубое] согласие» – функционально тождественные ступени этого звукоряда и, наконец, сам обиходный звукоряд в целом назывался «согласием».

сочетание (гласов-звуков), и гармония. Мысль автора предусматривает в каждом случае указанное троесмыслие как неразлиянный единый смысл.

Мусикия есть вторая философия и грамматика, гласы степенми премеряющая, якоже в словесной философии или грамматице исправление словес, свойство их, слог, речение, разсуждение, познание и нарицание стихиам, всем качеством и количеством; такоже и мусикия вся, степени гласовом имущая – умиление или радостным притворенным счинением, яко риторски или философски красящая слухи слышащих, яко же бряцанием в бездушных орудиях, такожде и языком словеса по степенех водящих и глас нижаишии, средний же и высокий издающая.

Музыка это вторая философия и грамматика, измеряющая звуки ступенями. Как в словесной философии или грамматике есть правила правописания слов, сведения об их свойствах, слоге, произношении, познание и название частей речи, качеств и количеств, так и музыка, имеющая все ступени звуков, создает умиление или радость дополняющим согласованием, риторски или философски услаждая слух слушающих как бряцанием инструментов, так и [пением], исполняемым по ступеням и образующим звуки низкий, средний и высокий[9].

Из приведенных цитат очевидно, что трактовка Кореневым термина «мусикия» отличается непривычной для Руси широтой, ибо подразумевает и вокальную, и инструментальную, и одноголосную, и многоголосную музыку (даже нелюбимое им троестрочие, которому он, хоть и отказывает в осмысленности и художественном порядке, но всё же относит его к музыке). Немузыкальными считаются звуки природного происхождения. Музыка умного ангельского мира, музыка-гармония как богословская аллегория любви, музыка как одна из дисциплин квадривия – эти аспекты понятия «мусикии» в трактате Коренева предельно расширяют его смысловой диапазон.

Полемика против троестрочия и демественного многоголосия обозначена уже в полном названии трактата в 1-й редакции[10]. Автор, кажется, желал даже доказать священноначалию необходимость запретить троестрочное многоголосие в церкви. Его яростное перо направлено против искажений молитвенных текстов внесмысловыми вставками – «аненайками» и «хабувами», которые по древней традиции заполняли мелизматические распевы слогов, отчего слово получалось рассеченным и с трудом воспринималось на слух.

---

[9] *Протопопов Вл.* Русская мысль о музыке в XVII веке. С. 53. В последней фразе, где говорится о музыке как об издающей низкий, средний и высокий звуки, недвусмысленно проступает традиционное, идущее от Боэция определение, которое переписывалось из трактата в трактат более тысячи лет (до XVIII века). Например, практически то же выражение встречаем в западноевропейском источнике почти современном трактату Коренева: «Музыка – это гармоническое смешение высоких, средних и низких звуков» (*Charpentier M.-A.* Règles de composition // *Cessac C.* Marc-Antoine Charpentier. Paris, 1988. P. 456. Перевод Д. Матвеевой).

[10] *Протопопов Вл.* Русская мысль о музыке в XVII веке. С. 45.

Пение убо сего ради, яко да лучше внимают словеса божественная, в пениих поющихся; умиление, тихо, яснозрачне и всем благовнимателне, да тем паче силу стихов божественных зрят. Аще ли же ни, то что глас токмо гудущ безсловесным бездушным органом подобящийся, паче же и хулителный.

Пение существует ради того, чтоб лучше понимать божественные слова, в пении произносимые; умильно, тихо, явственно и всем хорошо понятно, чтобы увидеть силу божественных стихов. Если же не так, то слышен только гудящий звук, подобный бессловесному органу, и к тому же хулительный[11].

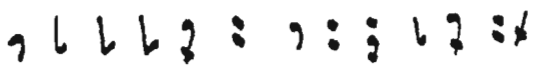
Из данной цитаты видно, что помимо трудности восприятия слов от коренного русского многоголосия автора отвращало само музыкальное содержание, не следующее, по его мнению, «мусикийской грамматике».

История нотации, или «четверознаменник» Коренева открывает основной раздел трактата, где демонстрируются три вида нотации, принадлежащих, так сказать, гражданам второго, первого и третьего Рима.

Греки сицевыми знаменми пение познаваху[12]

Греки пение обозначали такими знаками:

Пример 1



Римляне прежде пояху сицевыми знаменми по обыкновению, а не по разуму учения.

Римляне прежде пели по таким знакам – по обычаю, а не по наставлению разума.

Пример 2А

Последи же изысканием благоразсудительных спеваков, паче же рето и философии навыкшим, по сицевым степенем яко лествицы, расположиша восхождением горе и долу снисхождением, пояху. То же согласие прежде писанных знамен сице вообраз:

Впоследствии же благодаря изысканиям премудрых певчих, которые еще более преуспели в реторике и философии, пели по таким ступеням , как на лестнице расположив восходящие вверх и нисходящие вниз [звуки]. То же звучание, заключенное в написанных выше знаменах, так изображается:

[11] Там же. С. 46.

[12] Оригинальный текст Коренева приводится по изд.: *Дилецкий Н.* Мусикийская грамматика / Под ред. С. В. Смоленского. СПб., 1910. С. 7.

Пример 2Б

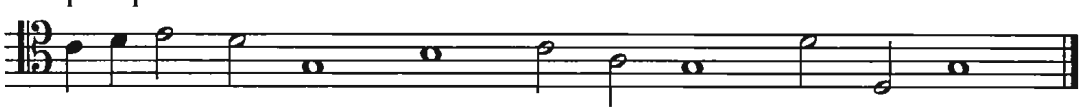
Великороссийстии же людие по сицевым крюкам пояху:	Великороссийские же люди по таким крюкам пели:

Пример 3

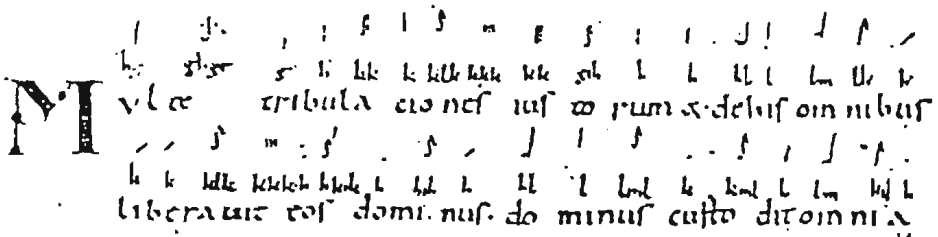
Перед нами, возможно, самая ранняя в отечественной литературе попытка зафиксировать эволюцию музыкального письма, а вместе с ней и музыкального мышления. Здесь фигурируют греческие невмы, римские «долинейные», также римские линейные ноты и, наконец, русские крюки. Первый из примеров («греческие знамена») не поддается расшифровке и вряд ли означает нечто высотно определенное. Важно внешнее подобие некоторых знаков из примеров 1 и 2 А. В этом косвенно отражается преемственность в нотации, что существенно для исторической концепции автора.

Данный подбор нотных примеров Коренева допустимо назвать (даже при нечитаемости первого из них) «четверознаменником», ибо, как следует из текста, предваряющего пример 2 Б, автор намеревался записать одну и ту же мелодию в разной нотации («то же согласие прежде писанных знамен сице вообраз»). Перед ним, правда, встала невыполнимая задача восстановить и как-то донести до читателя мелодическое содержание «римской долинейной» нотации (как называет ее Коренев), где отсутствует утвердившаяся на Западе с XI века система линеек, определяющая высоты. Но автор решил ее с легкостью, а мы получили любопытный пример «научно-исторической» мифологии.

Римская нотация представлена якобы в двух фазах своего развития. Наиболее интересна первая, безлинейная (пример 2 А). Ноты здесь не только имеют явно киевское начертание, но и снабжены литерами наподобие русских киноварных помет. Над каждой литерой стоит «титло», то есть знак, превращающий букву в цифру. Далее в тексте демонстрируется отдельно пустой фрагмент пятилинейного нотоносца. Вторая фаза этого нотографического действа (пример 2 Б) представлена уже цепочкой нот (на линейках), записанных в «цефаутном» (здесь теноровом) ключе; характер скачкообразной мелодической линии напоминает басовый голос из партесного многоголосия (в современной нотации она представлена в примере 4).

Пример 4

Присмотревшись, замечаем в «римских» примерах (2 А, 2 Б) одинаковый ритм. Дальнейшее изучение показывает, что более древняя нотация («римляне прежде пояху», 2 А) представляет собой странный и небывалый образец нотации, никогда не существовавшей не только на Западе, но, видимо, вообще нигде, кроме трактата Коренева. Рассмотрим это любопытное изобретение подробнее.

Во-первых, достойна изумления готовность автора показать старинную нотацию на примере очевидно современной ему мелодии (с кварто-квинтовыми и октавными скачками). Во-вторых, «римские» ноты, как упоминалось, выполнены по киевскому образцу. В-третьих, в истории западноевропейской нотации не было, насколько это известно, графической системы, где действовал бы «кореневский» принцип обозначения звука двумя знаками: собственно нотой, передающей длительность, и дополнительным числовым индексом, указывающим высоту. Когда нота в мензуральной нотации XIII века получила стабильное (в определенном контексте) временно́е содержание, незачем стало указывать ее высоту дополнительным индексом – ведь размещение нот на линейках было в ходу уже двести лет. Впрочем, сами по себе двусоставность и параллелизм знаковых систем (правда, не обязательно ритмической и высотной) действительно характерны для некоторых старинных западных нотаций, например, в кодексе Монпелье[13].



Илл. 2. Кодекс Монпелье H 159, XI в. Невменная и алфавитная нотация[14].

Однако и тут сохраняется только общий принцип и внешнее сходство с кореневской системой – в том, что, во-первых, нотация двусоставна, и, во-вторых, один ряд знаков представляют невмы/ноты, а другой – буквы. На этом сходство заканчивается[15]. Не исключено, что иллюстрируя «долинейное римское» письмо, Коренев, кроме формально-логической посылки (типа: «нотам на линейках должны предшествовать ноты без линеек»), опирался на свои впечатления от древних рукописей, среди которых могли оказаться и не такие уж древние византийские образцы.

Итак, откуда и зачем в воображаемой «римской долинейной нотации» (в примере 2 А) числа? Ответ надо искать над нотами, помня, что Коренев задался целью один и тот же партесный голос записать и крюками, и киевскими знаками (которые здесь названы римскими), и сделать это так, чтобы «напоминало» этап долинейного функционирования римских нот. Принцип «многознаменника» позволяет реконструировать происхождение нотации в примере 2 А.

---

[13] Пожалуй, размежевание ритмических и высотных знаков на два параллельных ряда в наиболее чистом виде характерно для средневизантийской нотации.

[14] Приводится по: *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы. М., 2003. С. 344.

[15] К тому же, первый знак у Коренева это ключ, то есть в данном случае фактически буква С. В западной же нотации предгвидоновского времени буквы слева или заменявшие их знаки составляли единый комплекс с горизонтальными линиями (см. нотные примеры в указ. выше книге Р. Поспеловой, с. 348, 351).

Поскольку такая реконструкция возможна только при учете всех деталей, ниже дается сводная таблица, в которой совмещаются результаты нескольких аналитических этапов: 1) сольмизация,

2) ступенные обозначения для верхнего высотного уровня (I = «*ут* мрачное»),

3) числовые значения верхних «помет»,

4) верхние «числовые пометы»,

5) ключ и ноты,

6) нижние «числовые пометы»,

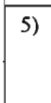
7) числовые значения нижних «помет»,

8) ступенные обозначения для нижнего уровня (I = «*ут* простое»),

9) сольмизация,

10) современный «розвод» (см. пример 4).

В первую очередь предлагается обратить внимание на строки с третьей по седьмую.

1)		ут	ре	ми	ре			ут			ре		
2)		I	II	III	II	[V]		I			II		
3)		1	2	3	2			1			2		
4)													
5)													
6)													
7)						5	3		2	5		8	5
8)						I	III	IV	II	I	V	…	I
9)						ут	ми	фа	ре	ут	соль	…	ут
10)	цефа-утный ключ	*c*^{1}	*d*^{1}	*e*^{1}	*d*^{1}	*g*	*h*	*c*^{1}	*a*	*g*	*d*^{1}	*d*	*g*

Оригинальные кореневские знаки размещены в строках 4–6. В строках 3 и 7 древние русские начертания цифр переведены в принятые ныне арабские; обратим внимание на то, что «числовые пометы» размещены на двух уровнях – выше ноты (строки 4 и, соответственно, 3) и ниже (строки 6 и 7).

Ряд цифр в строке 3 дает правильный счет ступеней трихорда, в котором так называемая нота ключа (*ут*) = I ступень. В строке 2 таблицы ступени верхних «помет» записаны римскими цифрами, как это принято в современной элементарной теории.

Если учесть, что мелодия делает скачок на квинту вниз (см. пример 4) и переходит в чуть более низкую тесситуру, то после пятого звука новый отсчет ступеней вверх можно начать от ноты *соль* малой октавы как от некоего нижнего высотного уровня. Если принять эту ноту за первую ступень, то получается ряд обозначающих ступени римских цифр (см. строку 8).

Сравнение строк 7 и 8 (арабских и римских цифр, соответствующих нижним «пометам») обнаруживает как сходство, так и некоторое стабильное различие, которое убеждает, что «пометы» все-таки выражают ступенный состав нижнего высотного уровня. В двух случаях это выражение буквально: звук *h* (строка 10) – III ступень (строка 8), считая от *g*; звук *a* – II ступень. В другом случае ступенная функция звука проявляется косвенно: хотя сам звук *g* (строка 10) помечен не цифрой 1, а 5 (строка 7), эта «числовая помета» 5 закреплена за ним и возвращается всякий раз, как возвращается и римская

цифра I в нашем предполагаемом гипотетическом ступенном ряду нижнего уровня (строка 8).

Таким образом, можно сделать следующие предварительные выводы: 1) «числовые пометы» фиксируют интервальные отношения звуков к некоему одному звуку, избранному точкой отсчета (I ступенью); 2) эта фиксация происходит неоднородно, «пучками»; существует, по меньшей мере, две таких точки отсчета: *c* – первая ступень в верхней звукорядной области и *g* – первая ступень в нижней звукорядной области; 3) нет такой высоты, которой бы соответствовали две разные «числовые пометы», то есть налицо принцип отождествления «числовых помет» с высотами; 4) поскольку выбор «числовых помет» не исчерпывается названными закономерностями (в частности, I ступень нижнего высотного уровня (*g*) нотирована в оригинале почему-то не как 1, а как 5), следует признать, что помимо указанных действуют и другие принципы выставления «числовых помет»; 5) неясным остается выбор самих первых ступеней разных уровней.

Ответ на последний вопрос легко находится, если просольмизировать мелодию. Оказывается, что автор зашифровал в своей нотации представления о сольмизационном составе мелодии, ведь *c* и *g* – это два тесситурных варианта ступени *ут* – *ут* мрачного согласия и *ут* простого (сольмизирование показано в строках 1 и 9). Таким образом, большинство «числовых помет» просто заменяют соответствующие сольмизационные слоги, составляющие одно согласие, по принципу 1 = *ут*, 2 = *ре*, 3 = *ми*. Но тогда откуда числа 5 и 8 среди кореневских «помет»?

В их появлении повинен принцип, тождественный принципу средневизантийской *диастематической нотации*, согласно которому высота звука указывается как интервал, отмеренный от высоты предыдущего звука. Точно так же скачок на квинту (см. строку 10) от d^1 к *g* нотирован как 5 (см. строку 7), причем в этот момент происходит переход от верхних «помет» к нижним, то есть «на пять степеней вниз»[16]. Диастематически-последовательный принцип недвусмысленно проявляет себя также в «помете» предпоследнего звука (см. 8 на 7-й строке): это указание на октавный ход, причем тоже отложенный от предыдущего звука вниз, так как «помета» перекочевывает здесь под ноту[17].

Проведенный анализ показывает, что в *русском* трактате визуальная двусоставность, свойственная древнейшим формам *западноевропейской* нотации, воспроизведена с помощью числовой шифровки сольмизационных слогов, а также частичного использования принципа *средневизантийской* нотации, на основе графики *киевских* нот!

Автор пришел к такому решению, видимо, следуя общей для европейской гуманистической мысли XVII века потребности представлять предмет знания не статичным, но в исторической перспективе. Требование «барочного историзма»

---

[16] Между прочим, Коренев в подобных выражениях в тексте трактата объясняет высотное содержание голосов, обозначая интервалы.

[17] Самый низкий звук мелодии, записанный в примере 2 Б как *d*, не может получить никакого сольмизационного слога в рамках подразумеваемого в примере 2 А отрезка обиходного звукоряда (высотное положение последнего задано здесь ключом, «открывающим» условную высоту c^1 – первый звук мелодии), так как оказывается за пределами нижней границы этого звукоряда (звук *g*). Видимо, необходимость включить самый нижний звук в область обиходного звукоряда заставила автора записать ту же мелодию крюками в примере 3 на другой высоте, а именно на кварту выше, о чем говорят соответствующие пометы, теперь уже не числовые, но настоящие.

можно реконструировать так: твердое представление об историческом источнике является достаточным для того, чтобы в случае, если он фактически отсутствует, воссоздать его; так, например, поступает А. Кирхер с Одой Пиндара, которую он будто бы нашел. На самом деле, он ее просто придумал[18], как и диакон Иоанникий Коренев сочинил не существовавшую в таком виде форму нотации ради воссоздания ее истории[19].

Обратим внимание на оттенок смысла одной фразы из трактата Коренева, существенный для обоснования ценности и значения письменной фиксации устного текста, – гораздо большей, чем это принято в рамках «изначально» письменной музыкальной культуры. В этом отношении примечателен глагол в первой фразе: «Греки сицевыми знаменми пение познаваху» – буквально: познавали пение знаками, невмами. Выбор этого глагола можно пояснить так: поскольку процесс нотации устного репертуара неизбежно предполагает в некотором смысле его анализ, систематизацию и унификацию, – чтобы ограничить число используемых знаков до обозримого предела, а знакам сообщить известную устойчивость смысла, – постольку нотировать мелодию означало, в том числе, и теоретически ее освоить, познать.

Рассмотрение даже некоторых сторон трактата И. Коренева позволяет констатировать, что это один из значительных источников по русской музыкальной эстетике и истории музыкальной теории конца XVII века.

2.2. «Мусикийская грамматика» Николая Дилецкого

▪ Деятельность Н. Дилецкого в контексте новой партесной культуры

Церковные реформы 2-й половины XVII века были восприняты большей частью русского общества как потрясение вековых устоев жизни. Оно прямо коснулось церковного пения: культура одноголосных молитвенных напевов отступила под давлением южнорусского стиля, в основе которого обнаруживается преемственность с католическим пением Польши и Италии. Хотя многоголосие на Руси существовало к тому времени уже более ста лет в виде специфических форм строчного и демественного пения, это пение целиком опиралось на роспев и по стилю было совершенно противоположно эстетическим вкусам «латинства». Возникшие в 20-е годы XVII века первые партесные обработки были в России маргинальным явлением. Решительная же смена стиля в русле нараставших изменений в церковной и общественной жизни произошла очень быстро, за какие-нибудь 20–30 лет: в 1652 году царь первый раз призвал в Москву первых

---

[18] См. об этом: *Насонов Р. А.* «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего барокко. Дис. … канд. искусствоведения. М.: МГК, 1996. С. 419–425.

[19] Рассмотренные здесь примеры разных систем нотации, помещенные на 7-й странице печатного издания 1910 года, введены только в 3-ю редакцию трактата, которая относится ко времени общения с Н. П. Дилецким. Сравнение редакций см. в статье: *Протопопов Вл.* «Мусикия» Иоанникия Коренева // Старинная музыка. 1999. № 3. С. 13.

«киевских спеваков», а в 70-е годы партесное пение распространилось уже по всей России, вытесняя знаменное пение.

Для укоренения новой музыкальной культуры необходимо было воспитывать русских певцов и создавать местную композиторскую школу. Сыграть весьма существенную роль в этом процессе выпало выходцу с Украины Николаю Дилецкому. В России конца 70-х – начала 80-х годов XVII века его фигура уникальна; это был едва ли не единственный музыкант, соединявший в себе дарования композитора, регента, музыкального теоретика, педагога; едва ли не единственный славянин, в такой степени знакомый с западной музыкальной культурой и при этом принадлежащий православной церкви. Его трактат «Идеа грамматики мусикийской» явился, по определению В. И. Мартынова, «блестящим учебником композиции, имеющим исключительное практическое значение для внедрения партесного пения в России»[20]. Естественно предположить, что Дилецкий – автор образцовых партесных сочинений концертного типа – был наставником плеяды русских композиторов новой формации, хотя исторические свидетельства об этом отсутствуют.

Сведения о жизни Николая Павловича Дилецкого (ок. 1630 – не ранее 1680 и не позже 1690) скудны и нередко базируются на предположениях. Известно, что он знал латынь, польский, учился в иезуитской академии в Вильно (где, в частности, прошел курс семи свободных искусств, включавший и музыку), очевидно, владел игрой на органе. В 1675 в Вильне было напечатано его панегирическое литературное сочинение под названием «Toga Zlota…» («Золотая тога в новом преображении мира» – не сохранилось). Во время обучения в виленской академии создавалась «Мусикийская грамматика» – первоначально на польском языке. Однако если учесть, что во время обучения в Вильно автору трактата было около тридцати лет, а также то, что в иезуитской академии Дилецкий проходил не музыкальную композицию, но цикл гуманитарных дисциплин, то придется признать: свое замечательное композиторское образование он, видимо, получил раньше, но нам неизвестно когда, где и у кого. Степень его осведомленности в современной ему польской музыке позволяет не исключать возможности пребывания юного Дилецкого в Варшаве.

Во 2-й половине 70-х годов Дилецкий активно работал в России. По некоторым сведениям, он исполнял обязанности регента в хоре Г. Д. Строганова[21], которому посвящена написанная по его поручению одна из версий «Мусикийской грамматики». В 1677 в Смоленске Дилецкий создает сокращенный вариант трактата в переводе на русский язык (2-я редакция). Трактат существовал в рукописном виде; автору приходилось переписывать его, частично приспосабливая к новому месту службы. Так, согласно Вл. В. Протопопову, в 1679, живя в Москве в доме дьякона И. Коренева, он заново переводит первоначальный поль-

[20] *Мартынов В.* История богослужебного пения. М., 1994. С. 179.

[21] Солепромышленник «именитый человек» Г. Д. Строганов – один из богатейших людей России конца XVII в., любитель церковного пения – содержал хоры в Москве, Перми, Смоленске, петь в которых считалось очень почетным.

ский вариант без сокращений (1-я редакция, но по-русски); в том же году, взяв за основу сокращенную смоленскую версию, обновляет ее, добавляя разделы, имеющие дидактический характер, что потребовалось для обучения московских регентов и певчих (3-я редакция). Имя Дилецкого встречается в рукописях, которые он редактировал: в сборнике кантов и в трактате «Ключ разумения» Тихона Макариевского. Эти труды свидетельствуют о том авторитете, который Дилецкий имел в московской певческой среде последней трети XVII века.

- **Редакции «Мусикийской грамматики». Общая характеристика и структура трактата**

Текст трактата до XX века существовал в рукописном виде. Помимо многочисленных копий, сделанных впоследствии переписчиками, автор, как уже говорилось, сам переписывал его трижды, сохраняя основное содержание, изменяя некоторые нотные примеры, стихотворные тексты, вводя дополнительные параграфы сообразно условиям музыкальной среды, того места, в котором он в данное время жил, и посвящая тому меценату, у которого служил. Различают, таким образом, три редакции трактата; они указаны в следующей таблице наряду с изданиями, осуществленными в XX веке:

ок. 1675 Вильно **1-я редакция** (на польском языке; не сохранилась)	1677 Смоленск **2-я редакция** (сокращенное изложение трактата на русском языке)	1679 Москва предположительно полный перевод на русский язык **1-й редакции**	1679 **3-я редакция** (в основе – краткая смоленская версия, расширенная за счет добавлений практического характера; обычно переписывалась вместе с трактатом Коренева)	1723 Поздний петербургский список, представляющий вариант **2-й редакции**

1910 СПб., публикация С. Смоленского[22]	1970 Киев, публикация А. Цалай-Якименко[23]	1979 Москва, публикация Вл. Протопопова[24]

[22] Публикация варианта 3-й редакции вместе с трактатом Коренева в списке 1681 года осуществлена в изд.: *Дилецкий Н.* Мусикийская грамматика / Под ред. С. В. Смоленского. СПб., 1910.

[23] Публикация позднейшей петербургской копии 1723 года, сделанной неизвестным переписчиком на украинском языке: Микола Дилецький. Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року. Підготувала до видання О. Цалай-Якименко. Київ, 1970.

[24] Публикация авторизованной рукописи 1-й редакции (полный авторский перевод с польского на славянский 1679 года): *Дилецкий Н.* Идеа грамматики мусикийской / Публ., перевод, исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М., 1979.

В эпоху бурного расцвета партесного стиля «Мусикийская грамматика» была основным в России музыкально-теоретическим пособием, предназначенным для композиторов, регентов и певцов. Как указывает Вл. В. Протопопов, осуществивший академическую публикацию труда Дилецкого (1979), более двадцати рукописных копий и варианты «Грамматики» не только быстро распространились в России, но были востребованы в течение целого столетия: до 70 – 80-х годов XVIII века они переписывались, изучались.

Труд Дилецкого базируется на западноевропейских трактатах XVII века и предназначен для обучения как элементарной теории, так и теории композиции. Это первый в России *практический учебник композиции*, который оригинально обобщает современные Дилецкому приемы письма и дает начинающему работать в области партесной композиции (ориентированной на западноевропейские, польские и южнорусские образцы) надежное руководство, как сочинять в концертном стиле, а также как обрабатывать одноголосный напев в «простоестественном» стиле, то есть в контрапункте «нота против ноты».

Косвенно проявляющаяся в трактате методическая установка – вырабатывать вкус к самообучению путем анализа произведений выдающихся мастеров, находится в полном соответствии со своей эпохой: теория мыслится Дилецким как сумма правил, выведенных из музыкальной практики, которые ученик призван пополнять самостоятельно.

Хотя в руководстве, обучающем сочинению музыки к православному богослужению, не может быть речи об инструментах, нельзя сказать, что сформулированные Дилецким правила «музыкальной грамматики» игнорируют опыт музицирования на основе генерал-баса[25]; в некоторых же нотных примерах можно узнать гармонические обороты, живо напоминающие Монтеверди и Шютца. Таким образом, трактат в целом направлен на обучение нормам европейского музыкального мышления. Однако в нем представлен тот стилевой вариант барочной композиции, который связан с творчеством южнорусских и польских авторов, которые в свою очередь развивают стилистику венецианской школы конца XVI века, в частности, многохорного письма. Дилецкий упоминает поляков М. Мельчевского, Я. Рожицкого, а также украинских композиторов – своих предшественников и современников – Зюску, Ивана Календу, Елисея Завадовского. Сочинения самого Дилецкого – «службы Божии», духовные концерты – звучали в Киеве и Москве.

«Мусикийская грамматика» – уникальный источник, позволяющий посмотреть на теорию западноевропейской композиции глазами русского музыканта XVII столетия и одновременно представить себе зарождающуюся русскую «мусикию» в зеркале европейской музыкальной теории. Дилецкий сам говорит в предисловии (адресованном сочувственно и заинтересованно относившемуся к

[25] Об этом недвусмысленно говорит, например, замечание, что нельзя принимать диез, выставленный в басовой партии для указания органисту сыграть большую терцию в трезвучии, за диез, относящийся к партии басового голоса (*Дилецкий Н.* Идеа грамматики мусикийской. С. 390).

западной культуре меценату), что его труд основан на знании многих книг о музыке – польских и латинских[26]. Разнообразные заимствования из западных трактатов в «Мусикийской грамматике» совершенно обычны для эпохи барокко: как известно, внутри самой западноевропейской традиции переписывание фрагментов из работ предшественников было общепринято. Теоретические представления Дилецкого находятся не только на уровне современной для него европейской музыкальной науки, но включают оригинальные положения, касающиеся, в частности, ладовой теории.

Своеобразна (а то и курьезна) трактовка Дилецким ряда латинских терминов. Специфику трактата составляют активное расширение русской музыкально-теоретической лексики и применение иногда – для понятности – известных терминов из сферы знаменного пения к тому, что далеко выходит за его пределы.

В трактате Дилецкого можно выделить шесть основных тематических областей (рассматривается 1-я редакция в переводе на русский язык 1679 года):

1. Элементарная теория. Руководство по сольмизации и нотации.

2. Ладовая система. Учение о звукоряде и транспозиции.

3. Гармония. Учение о созвучиях; учение о каденциях.

4. Собственно наука композиции, поданная с акцентом на создание многоголосной фактуры. Важнейшее место занимает учение о контрапунктических приемах и формах (лишь частично отраженное в тексте, а большей частью – в нотных примерах). Сообщаются сведения о ритмике, голосоведении и функциях голосов, музыкальной риторике; затрагиваются также вопросы организации формы в целом.

5. Методические рекомендации учителю пения и регенту. Методика анализа контрапунктического письма.

6. Вопросы музыкальной эстетики и истории. Определение музыки. Происхождение музыки: мифология, переходящая в историю музыки.

Таким образом, трактат Дилецкого охватывает в том или ином виде все области музыкальной теории своего времени.

Структура трактата в общем плане определяется делением на два смысловых блока, указанных самим автором. Первый представляет собой руководство по элементарной теории, второй предназначен для более «основательных певцов», то есть для музыкантов, которые желают постичь композиторское ремесло, усовершенствоваться в регентском деле, стать учителями пения. Этим двум задачам в трактате посвящены, казалось бы, собственные отделы: в начальном даются сведения по элементарной теории; в последующих (4–6) демонстрируются

---

[26] Хотя имен Дилецкий не называет, но предположительно это могут быть Иоганн Шпаненберг и Симон Старовольский: *Spanenberg, Jochannes*. «Quaestiones musicae». Cracoviae, 1534; *Starovolscum, Simon*. «Musices practicae erotemata». Cracoviae, 1650. Другие теоретические труды, на которые гипотетически мог опираться Дилецкий, названы в статье: *Баранова Т. Б.* Николай Дилецкий и западноевропейская теория музыки // Музыкальная культура Средневековья: Теория. Практика. Традиция. Вып. 2. М., 1992. С. 152–156.

приемы техники письма. Однако материал по элементарной теории затем возвращается и следует вперемежку с правилами композиции. О несколько спонтанном характере работы косвенно свидетельствует и сам Коренев, озаглавивший первый параграф 7-й главы как «О вещах забвенных, о которых забыл написать»; саму же главу, по величине равную всем предшествующим вместе взятым, он неоднократно заканчивает, а затем вновь возобновляет повествование.

Авторское деление на главы и параграфы (крупные заглавия киноварью) довольно слабо, а то и неадекватно следует за тематикой. Параграфы слишком разновелики (например, параграф «О сочинении», по размерам равный 4-й части, занимает 20 страниц, а параграф «О изобретении…» из 7-й главы[27] включает лишь один абзац); переход от одного предмета к другому нередко происходит скачками. В этом можно убедиться из нижеследующего краткого обзора содержания трактата[28].

Идеа грамматики мусикийской,
составленная прежде Николаем Дилецким в Вильне…
(Титул; изображение креста и вирши) (с. 21, 266)

Из благородных благородному… (с. 23, 321)

Риторическое вступление, панегирик меценату. Определение жанра, целей, источников труда; вехи истории создания. Три определения музыки. Онтология музыки. Полемика против раскольников. Происхождение музыки (по Библии и по античным мифам).

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

О мусикии / О музыке (с. 37, 326)

Хвала Богу и испрашивание благословения на труд. Определения музыки (вторично).

Элементы сольмизационной системы: клависы, воксы, локусы в звукоряде с чистым ключом (то есть в так называемом простом тоне). Четыре тона (= вида звукоряда).

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

О писмах основателных / Об основных обозначениях (с. 41, 327)

Элементы сольмизационной системы (вторично) и звукоряды. Термины и понятия: диез, ключ, клавис, такт, «букварь» (гамма с буквенно-слоговой сольмизационной нотацией). Ключевая транспозиция.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

О конкорданциях, сиречь о согласующихся нотах / О конкорданциях, то есть гармонических нотах (с. 55, 333)

Демонстрация возможных аккордов, построенных по клависам в восходящем порядке. Трезвучия («согласия квинт и терций»), секст- и квартсекстаккорд («секста»). Употребление акциденций в каденциях и в посредии. Басовая каденция («падеж»). Классификация интервалов на квинты и терции – годные для образования трезвучия («обыкновенные») и прочие («необыкновенные»). Запрет параллелизма квинт и разрешение его в

---

[27] Непоследовательность проявляется и в рубрикации: крупные разделы трактата с 1-го по 5-й называются частями, после чего следуют 6-я и 7-я главы.

[28] Страницы (в скобках) указаны по изданию Вл. В. Протопопова. При двойной нумерации первая цифра отсылает к факсимильной части издания, а вторая – к соответствующему фрагменту перевода.

каденционной области. Отрывочные замечания, касающиеся разнородных норм письма: параллелизма секст, запрета распевов некоторых гласных, соблюдения аффекта слов.

О диспозиции, сиречь о разложении пения / О диспозиции, то есть разделении на части (с. 66, 338)

Техника планирования многоголосной фактуры в композиции на текст (на примере песнопения «Единородный Сыне»).

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

Иже о творении / О сочинении (с. 68, 340)

Вступительное поучение: необходимость учиться у самой музыки. Ограничение применения рекомендуемых правил стилем концертной композиции, в основании гармонии которого лежит консонирующее трезвучие. Основной материал для обучения композиторов: разработка восходящих и нисходящих мелодических фигур, к которым можно свести всякую музыку.

5 восходящих басовых фигур (гексахорд, секвенция ломаными терциями, секвенция трезвучиями, секвенции ломаными квартами и квинтами) и 5 нисходящих фигур (тех же) с мелодически изложенными образцами их контрапунктической разработки.

Имитационные формы («концертовое» письмо): фугированный контрапункт к с. f., фугато без с. f., стреттное фугато, канон в двух голосах с генерал-басом; частичная имитация главного голоса; сочинение на основе басового голоса, смешивающего разные фигуры из перечисленных («правило, называемое латински микста»). Бесконечный канон («хоральное правило»). Двойной бесконечный канон. Музыкально-риторическое прочтение текста («Правило естественное»). Также «естественное» (здесь: гомофонное, равноритмическое) письмо как гармонизация главного голоса; пример гармонизации псальмы «Плач Пресвятой Богородицы». Техника имитационной разработки партесной гармонизации (на примере «Святый Боже»). Органный пункт: простой, с ритмическим дроблением, колорированный. Два вида органного пункта по признаку образуемых созвучий: с терцквинтами (трезвучиями) и с «секстами» (секст- и квартсекстаккордами). Гармонический анализ посредством добавления мнимой (аналитической) басовой строки (почти фундаментальный бас Рамо). Каденции («правило падежное») как тип письма с применением его внутри построения. Классификация каденций: обыкновенные (верхнеквинтовые, автентические в позднейшем смысле) и необыкновенные (нижнеквинтовые, плагальные или каденции доминантового лада). О распределении видов каденций в форме. О гармоническом единстве начала и конца. Тип письма, в котором бас изложен ровными длительностями (quasi cantus firmus) («правило фундаментальное»). О термине «концерт». Техника транспозиции. Прием изменения ладового наклонения мелодии («регула контрария»). «Правило атексталис»: мелодия должна иметь такую внутреннюю мерность, чтобы можно было подобрать стих по ней. Попутно перечисление музыкальных инструментов. Техника варьирования на примере мелодии «Камаринской».

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

О контрапункте (с. 102, 359)

Определение контрапункта, концерта (имитационного письма), фуги (судя по примерам – в значении секвенции).

5 восходящих и 5 нисходящих басовых моделей с канонической разработкой. Формы разработки: каноническая секвенция ad minimam и ad semiminimam, двухголосная каноническая секвенция с одним дублирующим голосом, двухголосный канон с генерал-басовым голосом, трехголосная стретта со свободным доведением до каденции и др. В нотных примерах встречаются образцы горизонтально-подвижного, вертикально-подвижного, вертикально-обратимого контрапункта (без комментариев в тексте) и ракохода мелодии.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

О способствующих буди же способствие / О способах [начала, то есть об интервалах] (с. 114, 365)

Примеры миниатюрных имитационных форм с генерал-басовым голосом, систематизированных по начальному интервалу имитации с восходящей секунды, терции, с нисходящей терции, с восходящей кварты, с нисходящей кварты и т. д., до октавы включительно.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

О вещех забвенных, ихже забых напреде писати / О вещах забвенных, о которых забыл написать (с. 121, 369)

Ряд образцов гомофонного письма с применением акциденций вне каденции.

Диез и бемоль как знак отмены.

Разнородные нормы письма: запрет параллельных квинт и сект (!), навязчивых скачков в басу; выбор гласных на вокальные пассажи; избегание перекрещиваний.

О инвенции / Об изобретении (с. 129, 373)

Краткий обобщающий перечень различных элементов композиции.

О диспозиции, сиречь о разложении пения уже ти смышленого / О диспозиции, то есть расположении композиции уже указанном (с. 130, 374)

Россыпь различных сведений и рекомендаций: как сочинять начало и середину; разработка одноголосной модели (4 варианта превращения одноголосия в многоголосие); совет изучать творения мастеров; способы избегания октавной дублировки в басах; уточнение условий выставления акциденций; обучение изобразительным фигурам; о возможности изменить мелодию, перенося ее из минора в мажор; большая терция в заключительном созвучии; применение приготовленного задержания в характерных ритмических условиях; о порядке сочинения голосов; эстетическое требование взаимодополнения мелодических элементов; вопросы нотации ритма и размера.

О ирмологиону известие / Об ирмологионе. Пояснение (с. 152, 387)

Свидетельство метрического своеобразия знаменного пения. Предупреждения против ошибок нотописи (возникших в силу влияния знаменной традиции): нельзя смену ключа обозначать бемолем. О способах ввести знаменную мелодию в тактовый метр для тех, кто строит партесное многоголосие на основе знаменного источника. Предупреждения против ошибок нотописи (возникших из за плохого понимания западной нотации генерал-баса).

О ексордии, сиречь о начале во творении пения / Об эксордии, то есть о начале композиции (с. 158, 391)

Перечень ритмических фигур, возможных в начале мелодии. 7 ритмических вариантов начала одной и той же мелодии.

О амлификацией, сиречь о разширении пения / Об амплификации, то есть расширении композиции (с. 161, 392)

Демонстрация приемов развития материала (техника сочинения посредия): повторения слов, перенесения материала из одного ладового наклонения в другое, изложения его в другой мензуре, применения и разработки восходящих и нисходящих моделей письма, транспозиции, обмена голосов и других. Квинтовый круг («колесо»). Методические рекомендации, как записать диктант. Категории верной графической фиксации музыки. Порядок написания голосов, их функции. Прием изменения ладового наклонения мелодии.

О тонах (с. 173, 398)

Наставления регенту. О том, каков должен быть слух и теоретические представления регента, задающего тон (безупречные сольмизационные навыки, гармонический слух).

О тонах бемолярных соединенным бемолом / О тонах бемольных с одним бемолем (с. 178, 400)

Объяснения, как задавать тон при бемоле в ключе (7-, 8-, 2-, 1-линейные нотоносцы в нотных примерах). Аналитические нотные примеры «от противного» (что изменится, если последовательно изъять ключ, линейки, уменьшить количество последних) представляют собой в снятом виде научное исследование того, что́ дают в общей картине записи музыки – а через это в самом феномене звучащей музыкальной ткани – конкретно те или иные ее компоненты: линейки, ключ. Демонстрация приемов анализа музыкальной композиции как сведе́ние к объясненным в трактате понятиям и моделям письма. Двухголосное генерал-басовое представление о целой композиции. Рекомендация писать первоначальное двухголосие не без расчета на прочие голоса. Совет сочинять так, чтобы исходную модель трудно было распознать: «скрыть правило». Два типа письма: «разложение» обыкновенное (a cappella) и необыкновенное (с генерал-басовым голосом). Методическая рекомендация к определению типа письма: если неясно, к какой модели его возводить, то дать наименование по иницию. Метод гармонизации псальмы или знаменной мелодии и важность при этом басового голоса. Россыпь: моралистические наставления ученику; об истории музыки как истории нотации; Боэций как автор гимна св. Иоанну; транслитерация гимна и перевод; косвенные сведения об энгармонизме; разница в исполнении на органе мордента и трели; сентенция: чтобы сочинять – не обязательно играть на органе, однако следует постигнуть науку композиции; об отличии профессии композитора от исполнителя.

К читателю (с. 196, 410)

Конспективное и отрывочное повторение сведений из начала трактата: гексахорд, веселый и печальный тоны. После, казалось бы, заключительного «аминь» – возобновление поучения: откуда началась музыка, первая музыка на земле – плач Адама и так далее. Вариация как метод развития; о способах варьировать ритм; о развитии («расширении») за счет изменения ладового наклонения, за счет секвенции. Расстояние имитации. Устройство ткани при большом количестве голосов (восьмиголосие и более). Дифференциация функций голосов на концертирующие и поддерживающие. Определение функций голосов. Звукорядно понятые Дилецким новые лады («веселый» и «печальный» «тоны») и церковные тоны (гласы): опыт соотнесения понятий. Способ анализа ладового наклонения мелодии в категориях сольмизации. Критика прочих учебных пособий за их элементарность и бессилие обучить сочинению музыки.

Образ поучения мастером ко пению детей / Способ учения мастером детей пению (с. 210, 417)

Методический порядок обучения: клависы и нотоносец; альтовый ключ и «рука»; далее воксы, ритмические длительности; «простое пение», затем «бемольное» и «диезное». Методика пения скачков. Проект методики общетеоретического образования певцов. Упражнения по сольфеджио («ступени учебного пения»), снова отражающие восходящие и нисходящие модели Дилецкого. О вокальной выразительности. Умение спеть 12 транспозиций фразы «душе, воздвигнемся» по хроматической гамме как критерий искусности певца и композитора. Секреты композиторской техники: мелодия как орнаментированный вариант интервального костяка. О видах музыки через описание профессионализации инструменталиста и вокалиста («певца и песнословца») и акцент на их тождественности. Вопрос разницы пения и чтения – продолжение рассуждений о роде звуков. Отличие звука от человека (?!).

О сотворении падеж / О сочинении каденций (с. 232, 428)

Классификация каденций. Показ каденции в многохорном письме. Вид каденции в связи с местоположением в разделе текста.

Образы хоралные / Образцы хоральные (с. 241, 431)

Образцы двухорной композиции. Приемы полифонической техники при многохорном письме; обучение методом сравнения вариантов. «Хоральное пение» (то есть канон). Соблюдение метрических очертаний слова в мелодии. О порядке сочинения. Техника гармонизации через сочинение остовного двухголосия. Ключевая замена. Диезные звукоряды («буквари») и транспозиция с ключевой заменой: как для облегчения чтения мелодии, записанной с 4 диезами, заменять ключ, чтобы те же ноты читались без знаков. Орган как наглядное пособие при изучении высотной системы.

- **Основные положения трактата Дилецкого**

Определение музыки у Дилецкого дается в общей сложности трижды. Все они так или иначе заимствованы из западных источников, но из многих существующих выбираются, видимо, наиболее актуальные для автора.

Первое из определений трактует музыку как звучание голосов и инструментов (с. 324), делая необычный в ту эпоху для Руси акцент на их тождественности[29].

Второе определение, переходящее из трактата в трактат со времен Боэция, гласит, что музыка состоит в движении звуков вверх и вниз (с. 325). Эта, казалось бы, по инерции повторенная сентенция имеет широкое поле действия в трактате: ею обоснована метода обучения композиторов, которая в школе Дилецкого заключалась в овладении контрапунктической разработкой *восходящих* и *нисходящих* басовых мелодических фигур[30].

В третьей и основной формулировке Дилецкий определяет музыку в духе своего века, подчеркивая ее аффектное содержание: «Что есть Мусикия? Мусикия есть, яже своим гласом возбуждает сердца человеческия ово к веселию, ово к печали или смешенне» / «Что есть музыка? Музыка – это то, что звуками возбуждает человеческие сердца или к веселию, или к печали, или к смешанным чувствам» (с. 271, 326).

Учение о ладе у Дилецкого определенно связано с общей ориентацией на человеческое как область сущего в качестве сферы художественного интереса. Именно ею обосновывается новая система лада вместо оригинально русского осмогласия: «веселая мусикия» – это общеевропейский мажор, а «печальная» – такой же минор. Поразительно, но на Западе мажорно-минорная тональность в то время отнюдь не была еще общепризнанной системой (Дилецкий умер раньше, чем родился Бах); она не имела ни теории, ни даже названия. В Европе XVII века господствовала теоретическая инерция – считалось, что продолжают развиваться церковные лады. Осмысление перехода к двуладовой мажорно-минорной системе происходит только в конце XVII века во французской теории. В «Мусикийской грамматике» (раньше, чем у М. Сен-Ламбера) эта проблема решается самостоятельно.

---

[29] Ср. определение музыки в трактате И. Коренева (с. 205).

[30] Последовательность восходящих и нисходящих фигур методично воспроизводится в трактате трижды в связи с разным материалом (с. 340, 359, 365).

Парадоксально, что термины Дилецкого «веселая», «печальная» музыка (ладовая система) можно понять как переводы на «словенский» язык терминов первого теоретика мажора и минора Дж. Царлино (1558) «harmonia allegra», «harmonia mesta» – эмоционально более точные, чем закрепившиеся впоследствии «мажор», «минор» (которые означают формально «большее», «меньшее»). Нельзя исключить, что обучавшийся в Литве Дилецкий имел возможность познакомиться с «Установлениями гармонии» Царлино, но достоверные сведения об этом отсутствуют.

Трактовка ладовой системы у Дилецкого не дорастает до глубокой научной теории, но она очень колоритна по формулировкам и оригинальна по обоснованию взаимоотношения мажорного и минорного трезвучий. Формально полагая музыку по смыслу трегубой (троякой, то есть трехладовой) – «веселой, жалостной и смешенной», – Дилецкий в действительности базируется на представлении только о двух противоположных ладах, которые он понимает в зависимости от лежащих в их основе трезвучий: *ут – ми – соль* и *ре – фа – ля*. Зависимость трактуется однозначно, что свидетельствует о полной осознанности двуладового характера современной Дилецкому системы: «когда будет подавати ко пению тон **ут, ми, соль**, будет веселая мусикия, когда тон **ре, фа, ля** – будет жалостная»[31]. Обоснование же этих трезвучий Дилецкий находит в гвидоновом гексахорде (о чем говорят сами названия «шести знамений мусикийских» – *ут, ре, ми, фа, соль, ля*), а он совпадает с двумя главными согласиями – «мрачным» и «светлым». Гексахорд разделяется «надвое»:

ут *ре* **ми** *фа* **соль** *ля*

Таким образом, Дилецкий создает эскиз теории мажора и минора с оригинальной терминологией. Примечательно однако, что теория аккордовых ладов базируется у него еще на модальных предпосылках.

Учение о созвучиях у Дилецкого также намечено, хотя самих терминов «созвучие», «аккорд» нет – стоящие за ними явления обозначаются косвенно. Например, понятие созвучия определяется, по Дилецкому, через согласование «слов» – как он именует латинские буквы, означающие звуки. Какие слова с какими согласуются? Слово *b* в бемолярном звукоряде согласуется со словом *d* и со словом *f*, – наставляет автор, получая в итоге трезвучие B-dur (с. 334). Или: то, что сейчас могло быть названо «таблицей употребительных трезвучий», у Дилецкого обозначено как «дщица ради согласия квинт и терций» (с. 335). Таким образом, аккорд определяется, согласно генерал-басовой традиции, по интервальному составу с титульным указанием наиболее характерного интервала: например, секстаккорд именуется просто секстой.

Кроме критерия благозвучия при систематизации интервалов учитывается – несколько неожиданно – и то, для чего (то есть для образования какого аккорда) он пригоден. По Дилецкому, «в согласии[32] есть свойственны и несвойственны».

---

[31] *Дилецкий Н.* Мусикийская грамматика / Публ. С. Смоленского. С. 60, 61.

[32] «Согласие» у Дилецкого понимается весьма широко: это и гармония вообще, и интервал; в данном случае имеется в виду второе.

Свойственны – это терции и квинты, *несвойственны* – сексты (!), кварты, секунды, септимы, тритон. Трезвучие, таким образом, попадает у него по интервальному составу в «свойственны», секстаккорд же – в «несвойственны».

В трактате немало оригинально звучащих терминов, например: *дудальное правило* (от duda, польск. – «волынка»), обозначающее органный пункт; *падеж*, то есть каденция (от итал. cadere – *падать*). В «Учении о падéжех» каденции подразделяются с намеком на тонально-функциональное их значение:

Падежи обыкновенные – верхнеквинтовые, то есть автентические;

Падежи необыкновенные – нижнеквинтовые (плагальные, также заключительные каденции доминантового лада).

Звукоряд у Дилецкого – традиционный общеевропейский с принятым тогда принципом нотации высот посредством комбинации латинских литер (клависов) и сольмизационных слогов (воксов), выражающих модальную функцию звуков. Ряд клависов простирается в диапазоне от *G* до e^2, где располагаются три транспозиции гвидонова гексахорда (см. *II.3.3*). В результате образуется полный звукоряд, показанный Дилецким на примере знаменитой «руки». Однако это скорее «миколина» рука, чем «гвидонова»: сольмизационных слогов там нет. Связано это с порядком обучения певцов, на котором настаивает Дилецкий: сначала надо научить расположению клависов на нотоносце. Для этого и предназначается его схема: начинающие певцы должны запомнить расположение нот в альтовом ключе – пять пальцев символизируют линии нотного стана.

Трактовка отдельных ступеней звукоряда следует традиции сольмизации; например, в обозначении *дляре*: *d* – клавис (конкретная высота); *ляре* – вокс, то есть модальная функция в гексахорде. Примечательно участие в обозначении ступени и кириллических, и латинских букв.

Кроме того, Дилецкий различает звукоряды в зависимости от выставленных при ключе или случайных знаков: *дуральный* – простой (натуральный), *беммулярный* – бемольный, *диезисовый* – диезный, *смешенный* (с. 272, 327).

Фактически он уже опирается на практику многих тональностей; передовая для того времени идея 24-х тональностей схематически продемонстрирована Дилецким на примере двух «колес» (обходящих квинтовый круг двух секвенций, в первой звено – мажорная фраза, во второй – минорная). Это говорит о широком освоении тональностей, хотя и без специальной теории.

Нет и терминов «тональность», «лад»; Дилецкий употребляет в этом смысле термин *тон*, который используется также применительно к звукоряду. Оба значения перетекают друг в друга, свидетельствуя о сохранении системы модального мышления. Однако модальная система была лишь базой, на которой зарождалась уже другая, тонально-гармоническая мажорно-минорная система с лежащим в ее основании аккордом, а не звукорядом. Впрочем, противоборство двух систем – модальной и тональной – типичная черта музыкального мышления XVII века. Полемика старой теории и новой практики продолжалась в XVIII веке: так, Бах в предисловии к «Хорошо темперированному клавиру» обозначил использованные им лады как «тоны ut–re–mi и re–mi–fa», хотя никто не сомне-

вается, что его цикл свидетельствует о зрелости барочной мажорно-минорной тональной системы.

Музыкальная риторика и музыкальная форма в учении Дилецкого взаимосвязаны, причем первое составляет основу второго.

Так, в разделе «О диспозиции» рекомендуется при сочинении сегментировать текст и закрепить за каждым отделом тот или иной тип фактуры: «...продумай, как его [текст] разделить: где будет „концерт", то есть соревнование („борение") голоса с голосом, а где тутти („все вкупе")» (с. 338). В качестве примера предлагается подобное фактурное планирование формы в литургическом песнопении «Единородный Сыне».

Косвенно слагаемые риторической диспозиции затрагиваются в параграфе «О способах [начала]...», где систематически (и даже чрезмерно) показаны все интервалы до октавы в роли начальных интонаций полифонической темы. Обширный раздел «Об амплификации» (расширении) полон разнородных практических рекомендаций о том, как развивать материал в срединных отделах. Во всем этом сказывается доклассическое, соответствующее своему времени понимание музыкальной формы.

Контрапункт передается «по-словенски» как *противоточие* (буквальный перевод корней слов). В примерах данного раздела (5-я часть) демонстрируются преимущественно канонические имитации ad minimam, требующие разновременного выставления точек в разных голосах (и как результат – графически зримого «противоточия»).

Попутно объясняются основные имитационные формы. Среди них – концерт, где «гласы борются с собою не токмо в нотах, но и в речах», «фуга – латински, словенски же бегание, когда голоса связанными нотами един под другим или вкупе убегают» (с. 283; здесь подразумевается и секвенция, как следует из контекста) .

Учение о контрапункте раскрывается у Дилецкого через описание приемов контрапунктического письма и полифонических форм. Традиционно сюда относятся и нормы голосоведения – среди них ритмические условия приготовления диссонансов, нежелательность перекрещиваний. Даже самые строгие правила, по Дилецкому, допускают исключения. Так, после запрета на параллелизм квинт следует их частичная легализация: «квинта после квинты бывает хороша», если они помещены в каденционной области и если их минимум – в нотном примере две квинты (с. 338).

Методика Дилецкого направлена на то, чтобы композитор овладел умением «извлекать» из одноголосия многоголосие. Иначе и не может быть в эпоху, когда господствует инерция линейно-контрапунктического понимания вертикали, а аккорд является нормативной, но всё еще как бы составной («сложенной») структурой музыкальной ткани. Поэтому и развертывание этой ткани во времени мыслится преимущественно как специфически многоголосное разрастание некоего мелодического остова, а вовсе не аккордовое последование (что неотделимо от результата, но представляется вторичным).

Подобная установка шире, чем только обучение контрапунктической технике. А о конкретных рекомендациях Дилецкого, пожалуй, не скажешь, что они исчерпывающе учат писать канон, каноническую секвенцию, фугато и другие полифонические формы. Но помещенные в его труде нотные примеры в большой мере восполняют теоретические пробелы. Так, в тексте нет даже намека на описание вертикально-подвижного, горизонтально-подвижного, а также обратимого контрапункта, тогда как в нотных примерах они встречаются[33]. Но чтобы постигнуть это, надо сравнивать поблизости расположенные образцы (№ 159 и 163, иниций примеров № 161–162, 191–192, 200–201). Прием *сравнительного анализа* практиковался Дилецким при обучении, видимо, достаточно широко: например, начинающий «основательный певец» имел перед глазами 6 (!) нотных образцов того, как можно контрапунктически разработать простой восходящий гексахорд в басу (примеры № 65–71); при этом менялись лад, размер, ритм, полифоническая форма, интервалы, расстояние и степень точности имитации, число свободных голосов, степень интонационной близости к первоначальной модели. Это, несомненно, воспитывало композитора, умножало запас его профессиональных возможностей, помогало осознать истины «музыкальной грамматики» без их вербализации. Характер изложения материала и нотных примеров говорит о сохранении традиционного для Средневековья метода обучения, да и самого композиторского письма посредством повторения, перекомбинирования известных образцов.

Термины Дилецкого «отстают» от понятий, которыми он оперирует; а его понятия не всегда точно соответствуют явлениям, к которым он приобщает читателя. И тем не менее, трактат Дилецкого, синтезирующий новейшие достижения европейской теории своего времени, стал первым в России учебником композиции западноевропейского типа, открывшим новую страницу в отечественной теории музыки.

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Дилецкий Н. Мусикийская грамматика / Под ред. С. В. Смоленского. СПб., 1910.

Дилецький Микола. Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року / Підготувала до видання О. Цалай-Якименко. Київ, 1970.

Дилецкий Н. Идеа грамматики мусикийской / Публ., перевод, исслед. и коммент. Вл. Протопопова. М., 1979.

[*Коренев И.*] [Мусикия] // Дилецкий Н. Мусикийская грамматика / Под ред. С. В. Смоленского. СПб., 1910. С. 1–53.

Парфентьев Н. Александр Мезенец и прочие. Извещение... желающим учиться пению (1670) / Введ., публ., перевод и историч. исслед. памятника (коммент. и исслед. памятника З. Гусейновой). Челябинск, 1996.

[33] Можно сказать, что к трактату прилагается не только «словарь» контрапунктических приемов, но и хрестоматия малых полифонических форм (примерно в размере строки – некоторые примеры даны с текстом).

Христофор. Ключ знаменной [1604] / Перевод и публ. М. Бражникова и Г. Никишова. М., 1983.

▪ Исследования

Баранова Т. Б. Николай Дилецкий и западноевропейская теория музыки // Музыкальная культура Средневековья: Теория. Практика. Традиция. Вып. 2. М., 1992. С. 152–156.

Беляев В. М. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962.

Бражников М. Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII–XVII веков. Л.; М., 1949.

Бражников М. Новые памятники знаменного распева. Л., 1967.

Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972.

Бычков В. Русская средневековая эстетика XI–XVII веков. М., 1992.

Гусейнова З. «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII века. СПб., 1995.

Гусейнова З. Русские музыкальные азбуки XV–XVI веков. СПб., 1999.

Келдыш Ю. В. Древняя Русь. XI–XVII века // История русской музыки. Т. I. М., 1983.

Конотоп А. Русское строчное многоголосие. М., 2005 .

Ливанова Т. Н. О русском музыкознании XVII–XVIII веков // История европейского искусствознания. Т. I. М., 1963.

Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. М., 2000.

Металлов В. Азбука крюкового пения. М., 1899.

Металлов В. Осмогласие знаменного роспева. М., 1899.

Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Под ред. А. И. Рогова. М., 1973.

Проблемы истории и теории древнерусской музыки: Сб. статей / Сост. А. Белоненко. Л., 1979.

Поспелова Р. Реформа нотации на Руси (переход к киевскому знамени) // *Поспелова Р.* Западная нотация XI–XIV. Основные реформы. М., 2003.

Преображенский А. В. Словарь русского церковного пения. М., 1896.

Преображенский А. В. Культовая музыка в России. Л., 1924.

Протопопов Вл. Николай Дилецкий и его «Мусикийская грамматика» // Николай Дилецкий. Идеа грамматики мусикийской. М., 1979.

Протопопов Вл. Русская мысль о музыке в XVII веке. М., 1989.

Протопопов Вл. «Мусикия» Иоанникия Коренева // Старинная музыка. 1999. № 3.

Разумовский Д. Церковное пение в России. Вып. I. 1869.

Смоленский С. О древнерусских певческих нотациях. М., 1901.

Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1965.

Успенский Н. Д. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968, 1971.

Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России. Ч. I. Вып. 1–3. М., 1928; Ч. II. Вып. 7. М., 1929.

Холопов Ю. «Странные бемоли» в связи с модальными функциями в русской монодии // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л., 1987.

Холопов Ю. Проблема обиходных ладов // *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988.

Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983.

Шабалин Д. Певческие азбуки Древней Руси. Кемерово, 1991.

3. От западных идей к самобытной мысли о музыке

Эпоха царствования Петра I – время неслыханных преобразований русского общества, основной целью которых было «вывести русского человека из его национального одиночества, продвинуть кругозор за пределы его отечества» (В. О. Ключевский). Реформы задали направление развития отечественной культуры, по которому она шла в течение не только XVIII, но и XIX века. В XVIII столетии был основан Московский университет, что подняло интеллектуальный уровень древней столицы на качественно более высокую ступень, ввело ее в круг европейской научной мысли; частым становится обучение молодых людей за границей.

Мощное развитие новых идей не замедлило сказаться и на состоянии музыкальной культуры. Возникают светское общество и светская музыка (петровские «ассамблеи» и музыка для них): формируется новая музыкальная практика, связанная, в частности, с легализацией в России инструментального музицирования. У инструментальной музыки появляются и новые государственные задачи: сопровождать дворцовые праздники, быть частью сложившегося придворного этикета, свидетельствовать о государственной мощи и воодушевлять – так возникает военная музыка. С учреждением концертов и газет, появляются первые печатные рецензии на концерты. Устроился и театр – «комедиальная хоромина», или «комедиальный анбар», где в 20-е годы XVIII века два раза в неделю давались представления, в том числе пьесы Ж.-Б. Мольера. В спектакли вводились фрагменты из «поючих действ», то есть арии из опер. Новое занятие – домашнее инструментальное музицирование – потребовало и учебных руководств.

Для русской мысли о музыке это было время постепенного усвоения богатств западной теории. Издание переводов зарубежных пособий, работы иностранцев, живущих в России, смешиваются с постепенно возрастающим числом оригинальных русских публикаций самых разных направлений и жанров (первоначально, в основном, в виде газетных и журнальных статей, так или иначе затрагивающих вопросы музыкальной теории и свидетельствующих о формировании неких теоретических представлений).

Описанную ситуацию иллюстрирует перечень печатных источников (разумеется, не полный):

рубеж XVII–XVIII	«Краткособранная мусикия» [партесное руководство для певцов].
1738	*Штелин Я.* Известия о музыке в России.
1739	*Эйлер Л.* Tentamen novae theoriae musicae [(лат.) Опыт новой теории музыки], СПб.
1756	[?] Письмо о действии музыкою в сердце человеческом производимом. СПб., М.
1773–1774	*Лелейн Г. С.* Клавикордная школа (пер. с нем.). М.
1790	*Львов Н. А.* О русском народном пении [в сб. русских народных песен Ив. Прача]. СПб.
1791	*Кельнер Д.* Верное наставление в сочинении генерал-баса <...> М.
1795/96	*Герстенберг И. Д.* Карманная книжка для любителей музыки. СПб.

1799	*Митр. Евгений (Болховитинов).* Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении, и особенно о пении Российския Церкви. Воронеж.
1804	*Моцарт Л.* Основательное скрипичное училище. СПб. (пер. с нем.).
1805	*Винченцо Манфредини Г.* Правила гармонические и мелодические. СПб.
1818	*Кальве Г. де.* Теория музыки. Харьков.
1826	*Азиоли Б.* Музыкальная грамматика, или теория правил музыки, в вопросах и ответах состоящая (пер. с итал.). СПб.
1830	*Фукс И. Л.* Практическое руководство к сочинению музыки. СПб.
1831	*Турчанинов П.* Древнее простое церковное пение. Кн. 1. СПб.
1831	*Львов Ф.* Образцы древнего церковного пения // Северная пчела, май.
1840	*Габерцетель И.* Таблица всех аккордов <...>. СПб.
1841	*Горчаков Н.* Об уставном и партесном церковном пении в России // Москвитянин, № 9.
1841	*Струйский Д.* Несколько слов о гармонии и мелодии // Северная пчела, № 4.
1843	*Смоленский С.* О крюковых нотах // Московские губернские ведомости, № 8.
1846	*Ундольский В.* Замечания для истории церковного пения в России. М.
1849	*Сахаров И.* Исследования о русском церковном песнопении. СПб.
1854	*Улыбышев А.* Отсутствие ритма в музыке // Санкт-Петербургские ведомости, март.
1856	*Серов А.* Различные взгляды на один и тот же аккорд // Музыкальный и театральный вестник, июль.
1850-е	*Гаррас А.* Ручной музыкальный словарь. М.
1852	*Гунке И.* Краткое руководство к изучению гармонии. Ч. I. СПб.
1856	*Глинка М. И.* Заметки об инструментовке // Музыкальный и театральный вестник, январь.
1856	[?] О фуге // Литературное прибавление к «Нувеллисту», ноябрь.
1856	*Серов А.* Ритм как спорное слово // Музыкальный и театральный вестник, июнь.
1856	*Стасов В.* Письмо к генеральному директору имп. Публичной библиотеки // Санкт-Петербургские ведомости, март.
1858	*Львов А. Ф.* О свободном и несимметричном ритме. СПб.
1859	О звуке и монохорде // Детский журнал, март.
1860	[?] Ю. К. Арнольд и его акустическая теория музыки, доказанная цифрами // Северная пчела, ноябрь.
1863	*Гунке И.* Краткое руководство к изучению гармонии. Ч. II. СПб.
1869	*Ларош Г.* Мысли о музыкальном образовании в России. М.
1871	*Ларош Г.* Мысли о системе гармонии и ее применении к музыкальной педагогике // Музыкальный сезон, № 18.
1872–1873	*Ларош Г.* Исторический метод преподавания теории музыки // Музыкальный листок, 1872–1873, № 2–5.
1875	*Кольбе О.* Краткое руководство к изучению генерал-баса. СПб.

Следует отметить, что границы третьего периода в истории русской музыкальной теории условны: некоторые источники (например, из числа трудов Гунке, Стасова, Лароша, Кольбе) принадлежат ему не столько хронологически, сколько типологически. При всей их содержательности, работы данного периода

служат скорее целям музыкального просвещения и только намечают направления отечественной музыкальной теории, которые будут развиты позднее. Они еще не предназначены для всестороннего систематического образования музыканта-профессионала и не нацелены на создание оригинальных теоретических концепций – труды такого уровня появятся с возникновением отечественных консерваторий.

3.1. Теоретические работы в России XVIII века

Литература послепетровской эпохи о музыке разнородна. В целом картина напоминает кводлибет: объединение столь различных теоретических работ, каждая из которых является как бы «догорающим костром» прежних традиций, кажется возможным только на основании их принадлежности к культурному пространству одной страны.

Ниже рассматриваются три источника, которые светят «отраженным светом» трех совершенно различных направлений западной теории: музыкально-математической, певческо-дидактической и генерал-басовой.

- **«Опыт <...>» Леонарда Эйлера (Leonard Euler)**

Изданный в Петербурге трактат Леонарда Эйлера (1707–1783) «Опыт новой теории музыки» (Petropoli, 1739)[1], занимает особое место в литературе о музыке, появившейся в России в XVIII веке. Его автор – выдающийся ученый, которого называют самым плодовитым математиком своего времени, а также физик, акустик, астроном, оптик – большую часть своей жизни работал в Российской академии наук. Трактат Эйлера начинается словами: «Наша задача – представить музыку как точную науку». Такое понимание музыки находится в русле древней пифагорейско-боэцианской традиции «теоретической музыки». Согласно Эйлеру, наука музыки учит, как извлекать и комбинировать звуки, чтобы получалась гармония, благоприятно действующая на слух.

Не случайно в названии трактата первым стоит слово tentamen – опыт: хотя в тексте (написанном на латыни) отсутствуют нотные примеры, но в XVIII веке уже было невозможно писать о музыке только как о математической науке – нельзя было не учитывать отношение к музыке как к искусству, свойственное современной Эйлеру культуре, и обращенность музыкального произведения к чувственному восприятию. Поэтому в теории Эйлера можно видеть невольный компромисс: между музыкой как наукой в древнем смысле и музыкальной наукой, нацеленной на изучение музыкальных произведений. Последнее, впрочем, не составляло специального интереса для Эйлера, видимо, поэтому его труд стал предметом критики со стороны Рамо, Маттезона, Шайбе, Мицлера и др.

---

[1] Полное название: «Опыт новой теории музыки ясно изложенный сообразно с самыми точными гармоническими основами» («Tentamen novae theoriae musicae excertissimis harmonie principiis delucide expositae»). Помимо этого трактата музыкально-теоретические замечания рассеяны в статьях и письмах Эйлера (Euleri Opera omnia. Vol. I. Ser. III. L., 1926). Ему принадлежат также труды по музыкальной акустике.

Несмотря на почти полное забвение и невостребованность трактата Эйлера (при том, что автор предназначал его, кажется, для осуществления практических целей), он интересен нам как неповторимое и потому живое свидетельство пересечения культурных эпох и традиций в истории мысли о музыке, пронизанное показательными противоречиями.

В противоположность древним авторам, ученый XVIII столетия хотя и пишет о числовых закономерностях музыки, но его начальные посылки лишены какой бы то ни было сверхчувственной основы. Эйлер исходит из вполне человеческих реалий, в частности, вопросов восприятия, взятых в эстетическом контексте[2]. Вопрос, который ставится в Предисловии к трактату, задает тон всем дальнейшим рассуждениям: «может ли существовать какая-либо теория музыки, посредством которой может быть объяснено, почему некая мелодия нравится или бывает неприятна?»[3]. Эйлер пытался создать именно такую теорию.

Вопрос объективного критерия красоты («приятности») в музыке ставится в Предисловии к трактату.

В 1-й главе «О слухе и звуке» рассматриваются физико-акустические вопросы природы звука.

Во 2-й главе «О приятности и основаниях гармонии» содержатся рассуждения о так называемых степенях приятности интервалов.

В 3-й главе «О музыке в целом» эти рассуждения распространяются на музыкальную композицию в целом.

Примечателен сам предмет изучения в трактате. Попытка понять, в чем для Эйлера состоит бытие музыкального, приводит к несколько неожиданному выводу: выясняется, что его средоточием для ученого выступает не художественное музыкальное целое, не музыкальное произведение как «дом музыки», а его «посетители» – слушатели. Бытие музыки актуализируется восприятием, и наибольшее, чего может достигнуть музыка, это максимальная «степень приятности» (gradus suavitatem). Отсюда вытекает цель музыкальной теории: выяснить всеобщие законы приятности и тем помочь музыке (через читающих трактат ее творцов) осуществлять свою роль сколь возможно полно. Заметим, что поиск всеобщих законов музыки сведен первоначально к всеобщим законам приятности.

---

[2] Это происходит, возможно, потому, что для ученого, математика, оптика, каким был Эйлер, наиболее творческой областью музыкальной практики было слушательское восприятие. Есть свидетельство ассистента Эйлера о том, что ученый «часы своего досуга посвящал музыке, однако приносил к клавиру свой геометрический ум, ибо когда он отдавался чувству гармонии, то углублялся в исследование причин ее действия и высчитывал музыкальные пропорции своих аккордов» (*Герцман Е.* Неизвестная рукопись Эйлера // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1985. М., 1986. С. 156).

[3] *Эйлер Л.* Опыт новой теории музыки (фрагменты трактата) / Пер. с лат. Р. А. Насонова // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 140. В дальнейшем в тексте указываются страницы этого издания. Дополнения в цитатах, заключенные в квадратные скобки, принадлежат переводчику.

Отталкиваясь от своего основного тезиса, ученый испытывает, однако, потребность исключить произвол, случайность эстетических оценок, ибо наука не может опираться на субъективные мнения о степени приятности («мы гнушаемся музыкой варваров, но и они в свою очередь не находят в нашей музыке ничего приятного»; с. 140). Поэтому он доказывает в Предисловии, что по меньшей мере в связи с отдельными интервалами (как первоначальными элементами музыки) субъективность мнений заканчивается, когда речь идет о консонансах; по утверждению Эйлера, нет «никакого различия между всеми народами и даже наоборот: все эти [консонирующие] интервалы по единодушному мнению считаются более приятными слуху, чем диссонансы» (там же). Причины этого «единодушного мнения» и являются предметом изучения в трактате.

Механизм восприятия, по Эйлеру, подразумевает не только рождение образа (чувственного представления), но и возникновение суждения: верное восприятие у того, кто имеет совершенный вкус и свободное от всякого заблуждения суждение. Однако не стоит думать, будто здесь имеется в виду способность к осознанной эстетической оценке. Контекст открывает совсем другой, неожиданный для нас, смысл, который относится, скорее, к сфере подсознательного.

Звук – результат колебаний воздуха, следовательно, «для вынесения суждения о музыкальных вещах требуются такие слушатели, которые были бы наделены острым и воспринимающим всё по отдельности слухом, и обладали бы столь высокой степенью рассудка, что могли бы воспринять порядок, с которым удары воздушных частиц бьют органы слуха, и судить об этом порядке. <...> это необходимо, чтобы выяснить, на самом ли деле в данном музыкальном сочинении заложена приятность, и какой степенью она обладает» (с. 141). Уверенность в том, что слух человека должен воспринимать «всё по отдельности» и что способность дать отчет в этих бесконечно малых впечатлениях и есть способность превосходного суждения о приятности, – это черта рационалистического барочного мышления, которое созидает целое как некую сумму.

«В нынешние времена сочинение музыки весьма сложно и состоит из почти бесчисленных вещей» (с. 140) – в этом высказывании также заметен след механицистского подхода: современная музыка представляется чисто количественным – но в превосходной степени – усложнением древней. Изучать производимое ею приятное воздействие можно лишь, если «рассмотрены и взвешены отдельные составляющие ее части» (там же)[4]. Всё как будто так, но в этом намере-

[4] Сходным образом, по Эйлеру, лишь мера сложности для восприятия отделяет выражение радости в музыке от выражения печали: то, «что имеет более простой и легко воспринимаемый порядок, воздействует радостью, а то, что содержит порядок более сложный и такой, что может быть труднее воспринят, имеет обыкновение делать души печальными» (с. 142). В схему «от простого к сложному» укладывается также и деление музыки Эйлером на три рода: ту, в которой упорядочена только высота звука (в основном церковная) – «Ведь кто посмотрит музыку хоралов и церковные гимны, тот обнаружит, что вся приятность, которую они имеют, проистекает из одной высоты звуков и следования консонансов»), только длительность звука (барабанная дробь), и то и другое вместе («почти вся современная [Эйлеру] музыка»; с. 145).

нии подняться от простого к сложному смущает прямизна мысленной линии, руководящей подъемом. Целое для барочного взгляда есть сумма частей, «свод» (А. В. Михайлов), в связи с чем и музыка трактуется как свод всех употребительных интервалов и ритмических пропорций[5].

Эйлер вычисляет степень приятности «простейших консонансов»: квинты, децимы, ноны и прочих отдельно взятых интервалов. Пользуясь его собственной аналогией с архитектурой, хочется спросить: в каком смысле можно определить степень «приятности» портика вообще, колонны вообще? Но даже если каким-то условным образом можно, то какое отношение это имеет к их совершенству как части целого здания? Только функциональная теория гармонии (основы которой были заложены Рамо) сможет приблизиться к практическому осуществлению того проекта, который видится в рассуждениях Эйлера: уметь «объяснить» целесообразность и, пожалуй, «приятность» каждого аккорда или звука на своем месте в музыкальной композиции.

Между тем теория Эйлера самому ее автору представляется несомненно полезной: «Ведь из этого <...> смогут быть произведены истинные нормы и правила сочинения музыкальных гармоний, так как станет известно, в чем состоит то, что нравится или бывает приятно» (с. 141)[6]. Это достижение Эйлера более чем сомнительно, при том что его теории свойственны и цельность, и стройность рассуждений.

«...Нам нравится всё то, в чем мы ощущаем заложенное совершенство», и наоборот (там же). Совершенство же есть следствие целесообразного порядка всех частей вещи. Уклонение тех или иных ее частей от этого идеального порядка и количество таких нарушений прямо пропорциональны степени несовершенства вещи. Если имеется в вещи совершенство, то есть и порядок: «расположение частей, произведенное согласно верному правилу» (с. 142). А правило –

---

[5] Преимущественное внимание отведено у Эйлера интервалу; когда же речь заходит об элементах и структурах более крупных, ученый занят более тем, как надлежит теоретически осмыслить эти структуры, чем самим их осмыслением. Это касается, например, определения логики последования созвучий («Опыт <...>», III глава, § 10) или логики ритмических комбинаций, которая, по Эйлеру, основана на суммировании свойств простейших составных элементов. Экстраполяция свойств меньших частей на бóльшие заметна и в рассуждениях о композиции в целом. Проблема формы сводится к констатации подобия такта – строке или стопе, частей – речевым периодам, музыкальной композиции – речи в целом. Метод охвата целого через сумму встроенных друг в друга отделов, последовательное описание их выведения из первоначальной меры («разделив время на равные части, [его] распределяют по отдельным звукам таким образом, чтобы сумма их длительностей была равна мере такого времени»; с. 145) почти два века спустя привлек внимание Г. Э. Конюса (см. тему *VII.5*).

[6] Эта попытка создать, так сказать, «вечный двигатель красоты» в музыке сродни рациональным сентенциям Мерсенна о сочинении прекрасных мелодий или «музаритмическому сундуку» Кирхера, призванному помочь иезуитам-миссионерам без труда сочинять мелодии с тем, чтобы привлекать варваров.

это закон целесообразности и порядка. Категория порядка у Эйлера определяющая для всего дальнейшего изложения.

Эйлер подробно останавливается на способах восприятия порядка. Следующее рассуждение примечательным образом обрисовывает методологию (в том числе музыкального) анализа: «Мы можем воспринять порядок двумя способами: первый – когда закон или правило нам уже известны, и мы испытываем его по отношению к этой данной вещи; другой – когда мы предварительно не знаем закона и ищем из самого расположения частей вещи, каков тот закон, который создал это строение» (с. 142).

Если не преувеличивать степени автономности указанных способов (которые на самом деле взаимодействуют) и видеть в сказанном не законченную картину психологии восприятия, но лишь набросок парадигм этого восприятия в общем виде, то позиция Эйлера, несомненно, поучительна. Она отражает ключевые перемены в научной методологии, произошедшие в Новое время: представление о незыблемых и известных в целом заранее законах мировой музыки уступает место опытному, чувственному постижению законов, которые создают ее звуковое «строение»[7].

Второй – эвристический – «способ восприятия порядка в особой мере касается музыки, ведь, слушая музыкальную гармонию, мы постигаем именно порядок, который содержат между собой звуки, звучащие то одновременно, то последовательно» (там же). Однако, несмотря на это, дальнейшие рассуждения автора о порядке, совершенстве, приятности в музыке фактически опираются на методологию первого рода, при которой предмет изучения рассматривается «с оглядкой» на заранее известную теоретическую модель. Для математика Эйлера это числовая логика, идущая впереди чисто музыкального опыта. Корреспондирующая с древней пифагорейской традицией, она, однако, корректируется согласно взглядам Нового времени: в пифагорейско-боэцианской теории музыкальный мир выводится из числа, у Эйлера же он сводится к числу.

Итогом рассуждений Эйлера оказывается математическая формула, по которой можно вычислить степень приятности того или иного интервала. Проследим основные этапы этих рассуждений.

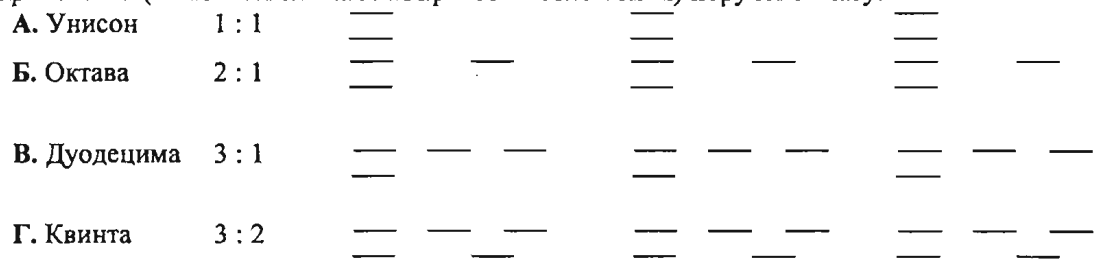
Поскольку Эйлер опирается на математические идеи, его тезисы отчасти перекликаются с положениями музыкальной теории XX века – в частности, в том, что касается (говоря современным языком) музыкальных параметров. Поскольку «в музыке же порядок образуют количества» (с. 143), постольку устанавливаются области измерений этих количеств, которых, по Эйлеру, две: высота звука и ритм. «Кроме этих двух, не дано в звуке [ничего] иного, что было бы пригодным для восприятия порядка, кроме, пожалуй, громкости». Однако громкости это свойственно не в полной мере: «...хотя музыканты и

[7] Напрашивается общая аналогия с рассуждениями А. В. Михайлова о барокко как о конце риторической эпохи, риторической культуры, которая есть культура «готового слова» (см.: Поэтика барокко: Завершение риторической эпохи // А. В. Михайлов. Языки культуры. М., 1997). Теперь же структурообразующее «слово» перестает быть готовым и известным заранее, и опытная наука Нового времени ищет его, говоря словами Эйлера, «из расположения частей вещи», которую рассматривает.

пользуются обычно ею в своих гармониях, чтобы должны были издаваться то громкие, то тихие звуки, однако они не ищут в [соотношении этих звуков] приятности восприятия или порядка, который эти степени громкости [звуков] между собой имеют, и поэтому не имеют обыкновения определять [в нотах] количества громкости и не способны [этого сделать]» (там же). Таким образом, громкости хотя и не отказано в приятности (что следует из самого факта обсуждения ее свойств сразу после высоты и длительности), но размерить ее, по Эйлеру, невозможно; следовательно, теория музыки, направленная на поиск точных оснований приятности, не может сказать о ней ничего определенного. Так же обстоит дело с тембром (с. 144).

Но несмотря на то, что введения громкости и тембра в ряд измеряемых параметров придется ждать еще около 200 лет, в принципе вопрос «параллельных измерений» музыкальной материи Эйлер уже сформулировал, а применительно к двум параметрам – высоты и длительности звука – решил положительно. «Взяв два звука, мы воспринимаем их соотношение, если подмечаем пропорцию, которую имеют между собой числа издаваемых за одно и то же время пульсов» (то есть колебаний). При этом «всё удовольствие в музыке возникает из восприятия пропорций, которые содержат между собой несколько чисел, ибо и временны́е промежутки длительностей могут быть выражены числами» (с. 143).

Перейдя, таким образом, к числовым пропорциям в их отвлеченном от музыкального выражения виде, автору не трудно представить их для большей наглядности геометрически – как конфигурацию отрезков. Впрочем, известная связь со звуковым прообразом сохраняется и здесь: повторяющиеся промежутки между горизонтальными отрезками выражают периодичность колебаний звуковых волн. Таким образом, определять степень приятности (= степени сложности/простоты отношений) поручено глазу.



Рассмотрение степени приятности интервалов и ритмических величин начинается с единицы: звук, «который имеет одну и ту же длительность и высотное положение, может быть описан рядом равностоящих [друг от друга] точек <...> И поскольку на нем повсюду наблюдается отношение равенства, то можно не сомневаться, что порядок понимается проще всего. Следовательно, единый звук, или, как принято говорить, унисон, образует первую и простейшую степень восприятия порядка, которую мы назовем первой степенью приятности» (с. 143).

Затем предлагается формула для работы с интервалами вида P:1, то есть представляющими собой отношение некоего обертона (число P – его порядковый номер) к основному тону.

Для определения степени приятности таких интервалов, число P должно быть «разложено на все свои сомножители, а те – сложены друг с другом, и из суммы вычтено количество сомножителей, уменьшенное на единицу» (с. 149)[8].

Для определения степени приятности всех прочих интервалов последние должны быть предварительно приведены к виду P:1, при этом числом P является для них наименьшее общее кратное отношения длин колебаний[9].

Эйлеровская система определения степени приятности интервалов не выдерживает критики, так как по ней интервалы с разной сонантностью, например, квинта через 4 октавы (!) и малая секста относятся к одной степени приятности (ср. с вычислениями по методу Эйлера в сносках). Более того, то, что по формуле Эйлера должно быть более сложным и, следовательно, принадлежать к диссонансам (хотя он не указывает на их границу), оценивается подчас слухом как консонанс.

Ввиду данного противоречия Эйлер вынужден как-то объяснять неполноту теории: «Взвесив это внимательнее, выяснится, что основание консонансов и диссонансов должно искаться не в одной легкости восприятия, но должен быть принят во внимание весь метод сочинения. Ведь консонансы, которые не могут быть надлежащим образом использованы в гармониях, называются именем диссонансов, даже если они воспринимаются гораздо легче, чем другие, которые относятся к консонансам. И таково объяснение, почему тон 8:9 причисляется к диссонансам, а другие, гораздо более сложные, считаются консонансами. Сходным образом отсюда следует вывести, почему кварта, или диатессарон, состоящая из звуков, имеющих пропорцию 3:4, относится музыкантами скорее к диссонансам, чем к консонансам, хотя и нет сомнения, что она может быть легко воспринята»[10].

По мысли Р. А. Насонова, «слух и звук выглядят у Эйлера главными персонажами его „новой теории", но главенство их еще номинально – оно уже провозглашено, но еще не реализовано. И в действительности мы имеем дело с последней попыткой обоснования „музыкальной математики": главное и наиболее дорогое для Эйлера – всё же числовой порядок»; но «та же самая единица (какую мы видели и у Кирхера, и у Царлино, и у Веркмейстера) обосновывается не со стороны „Божественного триединства", а со стороны „человеческой естественности", понимаемой, однако, еще весьма отвлеченно и без углубления в законы психологии»[11].

Принцип первенства числа, характерный для высокой традиции средневековой западноевропейской «теоретической музыки», и его своеобразное преломление, несущее отпечаток века Просвещения со свойственным ему вниманием к

---

[8] Пример для пропорции 36/1: разложение числителя на сомножители (2 x 2 x 3 x 3), их сложение и вычитание из суммы количества сомножителей, уменьшенного на единицу: 2 + 2 + 3 + 3 – 3 = 7. Число 7 и есть показатель степени приятности интервала 36/1 (C–d^4).

[9] Например, для отношения 8/5 наименьшим общим кратным является 40. Поступая с ним по описанному выше способу, получаем 40 = 5 x 2 x 2 x 2; 5 + 2 + 2 + 2 – 3 = 8. По системе вычислений Эйлера получается, что нона через четыре октавы приятнее (проще), чем большая секста!

[10] Цит. по: *Насонов Р. А.* «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего барокко. Дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 1996. С. 89.

[11] Там же. С. 90.

чувственному восприятию, ставит трактат Эйлера в совершенно исключительное положение не только в русскоязычной теории музыки, но и в общеевропейском контексте.

Колоссальный контраст трактата Эйлера с музыкальными руководствами – как отечественными, так и переводными – отражает разнородность литературы о музыке в России 1-й половины XVIII века; оригинальные отечественные работы появятся только в XIX столетии.

- **«Краткособранная мусикия»**

В XVIII веке всё еще создавались привычные педагогические руководства с чертами пособия по музыкальной грамматике и словаря специальных терминов. И хотя даже в них проскальзывали признаки новой эпохи, по языку и стилю они напоминали «Мусикийскую грамматику» Дилецкого. Сохранилась датированная серединой XVIII столетия писарская копия (оригинальный текст, следовательно, восходит к началу века) под названием «Краткособранная мусикия». Это руководство по музыкальной грамоте – свод элементарной теории рубежа XVII–XVIII веков и одновременно – справочник музыкальных терминов и понятий. В отличие от Азбуковников XVI столетия понятия здесь только музыкальные. Руководство включает, например, следующие разделы: «Об основании и начале нотного пения» (звукоряды), ключи, «О стойках» (паузы), «О сигме» (двухдольный размер), «О препорциях» (трехдольные размеры), «О бемоле», «О диезе», «О синкопе», «О лиге», «Показание о роздаче голосов»; имеется также ссылка на «Грамматику» Дилецкого, дается перевод средневекового гимна св. Иоанну, послужившего источником сольмизационных слогов.

В данном руководстве встречаются характерные примеры усвоения европейской теоретической традиции, уходящей корнями в Средневековье, точнее, свойственных этой традиции мифологем.

Следующий фрагмент представляет собой развернутое комментированное изложение сведений, почерпнутых из известной на Руси книги историка Ц. Барония: «Но естли б кто из любопытных вопросил, чего ради вышеписанным шести мусикийским нотам [то есть воксам] приданы седмь начальных литер латинских [клависы], а не еврейских, ни греческих, ни российских, ни иных прочих языков, того любопытны надеюсь удоволствовать может, понеже изобретатель сего нотного пения был не евреянин, не грек, ни россиянин, но был римлянин именем Гвидо Аретин монах; <...> явился великий мусикин Гвидо Аретин монах, иже от природы и учения к пению церковному и различной мусикии чин удоборазумеваем показа – тако пишет Барони»[12].

Представляет интерес и толкование иноязычных музыкальных терминов (например, «клавис», «бемоль», «диез»): «клявис – российски же ключ <...> отмыкает разумение линии в пении». Любопытны и определения бемоля и диеза, в которых видно проявление музыкально-слуховой интуиции, получившей научное оформление в русской теории только в XX веке у А. С. Оголевца. «Знак так

[12] Цит. по: *Протопопов Вл.* Русская мысль о музыке в XVII веке. М., 1989. С. 73.

пишемый ♭ за темность и понижение гласа называется бемоль»; «знак так пишемый # за повышение и светлость латински называется диес, то есть [NB!] день»[13]. В последнем случае слышание диеза как более напряженного и светлого звука неожиданно спровоцировало свойственную фольклорной этимологии подмену языков, корней и понятий, в результате diesis (греч. – вид полутона) за «светлость» превратился в dies (лат. – день).

«Краткособранная мусикия» – пример теоретического руководства по музыкальной грамоте, продолжающего традицию той части «Мусикийской грамматики» Дилецкого, которая посвящена элементарной теории; новые сведения или специфические положения его примечательны в аспекте формирования русской музыкальной терминологии.

- **Особенности терминологии в руководстве Г. С. Лелейна**

Титульный лист одного из первых пособий в России по генерал-басу, изданного в 1773–1774 годы, гласит «Клавикордная Школа или краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное, сочиненное господином Г. С. Лелейном, с немецкого на российский язык переведенное императорскаго московскаго университета студентом Феодором Габлитцем».

Георг Симон Лелейн (Löhlein, 1725–1781) – немецкий педагог и композитор, опубликовал свою Clavier-Schule в 1765 году в Лейпциге. Его руководство, выдержавшее четыре издания, в первой своей части опиралось на «Опыт истинного искусства клавирной игры» К. Ф. Э. Баха, а во второй излагало доступным для учеников-любителей образом принципы генерал-баса, изложенные в «Компендиуме гармонии» Г. А. Зорге. Широкая популярность клавирной игры, подвигнувшая к осуществлению русского перевода этого руководства, комментируется в Предуведомлении самим Лелейном: «Преимущество, которое имеют клавикорды пред прочими инструментами в рассуждении совершенства, может быть, есть причиною, что столь многие сыскиваются к оному охотники. Самые наискуснейшие люди в оном упражнялись. Кому не известна приятность сего инструмента, опыты, изданные славным сочинителем Бахом?[14] И сколько старания не прилагали Марпург и Сорге»[15].

Нас интересует не само по себе руководство Лелейна, имеющее вторичный характер, но то, как через перевод этого труда пополнялась русская музыкальная терминология. В массе случаев нужных слов в русском языке еще не было, и переводчику приходилось самостоятельно решать терминологические проблемы;

---

[13] Там же.

[14] Здесь имеется в виду К. Ф. Э. Бах и его «Опыт истинного искусства клавирной игры» (1753).

[15] *Лелейн Г. С.* Клавикордная школа или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное <...> [Ч. 1–2]. М., 1773–1774. С. [I]. Орфография и пунктуация в цитатах близки к оригиналу. Далее в тексте указывается только номер страницы.

при этом возможно было стремиться к точности либо в передаче понятия, либо в передаче термина самого по себе. Имелось три пути, по которым мог идти переводчик: первый – оставить термин в оригинальном немецком или латинском написании и сопроводить его калькой; второй (наиболее частый) – перевести термин буквально; третий – перевести смысл понятия, подбирая более или менее подходящие русские слова. При переводе иногда используются термины, фигурировавшие еще в знаменных певческих азбуках («согласие», «степень») – как правило, в другом смысле. Обнаружение русских речевых эквивалентов иностранным понятиям показательно для понимания смысла самих старинных русских слов, понимания, основанного на оценке способности их смыслового «растяжения». Показателен также выбор синонимов для перевода одного и того же понятия.

Для того чтобы почувствовать особенности терминологической ситуации, достаточно познакомиться хотя бы с оглавлением и Предуведомлением, где изложены цель и достоинство труда: «наикратчайшее и способнейшее средство к научению, как приятности в игре, так и к произвождению согласия» (с. [IV]). На смысловое деление пособия на две части указано в том же Предуведомлении. В первой части – о *приятности* – преподаются начальные навыки ориентации на клавиатуре и чтения нот. Часть вторая, посвященная *произвождению согласия*, то есть гармонии, обучает собственно игре генерал-баса и отчасти импровизации; она включает следующие параграфы:

I. О согласии вообще.
II. О употреблении гармонии, когда еще другие клявеси в месте ударяются.
О употреблении Гармонии с Генерал-басом; Accompagnement.
III. О интервалах.
IV. О родах звуков и степенни произвождении голосов.
V. О разных тонах.
VI. О согласии трех звуков.
VII. О движениях.
VIII. О ложных продолжениях.
IX. О согласовании, или аккомпанировании особо.
X. О шестой и пятой, когда наперед идет шестая.
XI. О шестой и четвертой.
XII. О седьмой.
XIII. О шестой и пятой.
XIV. О четвертой и третей.
XV. О четвертой и второй.
XVI. О девятой.
XVII. О прочих цифрах согласия.
XVIII. О аккомпанировании, когда рецитативу поют.
XIX. О художественных способах аккомпанировать бас, неозначенно цифрами.
XX. О фантазиях, или игре вдруг, вздуманной штуке (с. [VI]).

Очевидно, что для понимания даже одного только оглавления необходим комментарий.

Согласие – древний русский термин, употребляется здесь в значении: 1) созвучия (гл. XVII), 2) гармонии (гл. I), 3) консонирования, согласованности зву-

ков (гл. VI) и 4) собственно консонанса-интервала[16], а также 5) как понятие, означающее общую слаженность исполнительских средств в практике генерал-баса (см. ниже комментарий к термину «аккомпанемент»).

Как синоним «согласия» – более привычного русскому уху и, возможно, поэтому появляющегося первым – употребляется и термин *гармония* (гл. II). То, что это синонимы, убеждает следующее определение: «Согласие (Harmonia) в музыкальном значении есть порядок меж собою подобных и сопряженных голосов (Accorda) [sic!]. Сопряжение голосов есть, когда разные тоны вместе слышны» (с. 71). Еще более убедительно указанная синонимия выступает в момент конспективного изложения полемики Рамо и Руссо (без их упоминания): «Происходит ли мелодия от согласия или согласие от мелодии? о сем ученые люди разныя мнения имеют <...>. Впрочем всё ровно, какого мнения кто не будет держаться: довольно того, когда знаешь, как их по правилам употреблять должно» (там же). Однако автор держится, скорее, концепции Рамо и своевременно знакомит своих читателей со сравнительно новыми акустическими открытиями натуральных призвуков – *примесов*. «Правда, что никакой звук или тон не без примесу, но и в каждом произнесенном тоне всегда слышны некоторые примешенныя малыя тоны, которыя музыкальный слух легко приметить может. <...> Причина сих примешенных тонов, есть порядок, которой натура в движении металла и струн делает» (с. 72). Разъяснение обертоновой шкалы дается на примере натуральных инструментов: «Из сего ясно видеть можно, каким образом из свойства звука происходят голоса, каковые имеют роги и трубы и как от 8. до 16, целая скала (лесница) следует. И сие может служить главным доказательством того, что мелодия происходит от Гармонии» (с. 73).

Слово *аккомпанемент* очевидно ново для того времени и не имеет прямого русского эквивалента, поэтому оно сохраняется во французском написании, а в транслитерации не теряет большую букву (хотя, конечно, ждать последовательности и единообразного написания терминов в конце XVIII века не приходится). Значение этого термина богаче современного и связано с самим характером музыкальной практики: еще не было строгого обособления фигуры композитора от исполнителя, исполнителя от знатока и преподавателя гармонии, преподавателя гармонии от импровизатора, но все эти способности так или иначе предполагались у того, кто играет Accompagnement. В самом пособии содержится следующие разъяснения термина: «Accompagnement есть Французское слово, и значит *провожание*. Сие Аккомпанирование состоит в знании, по некоторым цыфрам и знакам, найти на каком-нибудь инструменте Гармонию, и тотчас играть» (с. 73). На нераздельность гармонии как науки и как практики импровизированного аккомпанемента указывает фраза: «Гармония содержится через Аккомпанирование или Генерал-бас» (там же).

Нельзя не улыбнуться, читая забавный исторический комментарий к изложению известного мифа об «изобретении» генерал-баса; при этом наше внимание

[16] «Согласие есть составление многих разных звуков, между собою приятно перемешивающихся и услаждающих слух» (С. 77).

привлекает то, что за новым для русских любителей музыки XVIII века словом «партитура» немедленно следует его разъяснительный перевод, который для нас теперь ничего не значит в сравнении с самим укоренившимся термином: «В древние времена *Гармонию* (*Согласие*) надлежало с великим трудом находить из партитуры (*разделения*), или так сказать, учить наизусть; пока наконец в начале прошедшего века не изобретено было Аккомпанирование по знакам и цыфрам, от Лудовика Виадана, родом Италианца, и через то помянутая трудность отвращена» (с. 74).

Иногда современному читателю, чтобы понять, о чем идет речь, легче обратиться непосредственно к немецким терминам, которые угадываются за как бы не к месту употребленными русскими словами. Следующий пассаж посвящен разным уровням в обучении генерал-басу: «Искусное и мастероватое аккомпанирование, когда, то есть, правая рука некоторым образом ведет мелодию, и делает разные манеры и подражания, оставляется для тех, которые простому довольно уже научились: таковое аккомпанирование требует великой осторожности и проницательства в сложении» (там же). Очевидно, что *манеры* (нем. Manieren) и *подражания* (нем. Imitationen) – не что иное, как украшения и имитации, обучиться которым могут лишь овладевшие первоначальными навыками генерал-баса.

Определения мелодии и интервала находятся в ряду многих прочих определений (всего подряд), которыми изобилует методичный труд Лелейна. Почти все они трогательно беспомощны, но не лишены известной пользы для любителей музыки. Например: «Мелодия есть правильная перемена, тонов друг за другом следующих, которые слух увеселяют» (с. 19). Или совсем уж колоритное: «Интервалл (промежуток) в музыке есть та перемешка, которая бывает между двумя разными звуками» (с. 76). Классификация интервалов представлена так: «Когда разные тоны вдруг слышны бывают: то они издают от себя или хорошой, или худой звук один против другаго. От сего происходит разделение на интерваллы согласные (consonantes) и несогласные (dissonantes)» (с. 76).

Любопытно, что рождению будущего термина, выражаемого существительным, может предшествовать его «нащупывание» в других частях речи. Так, прилагательное *согласные* легко субстантивируется; будучи привычным термином из области фонетики, оно звучит неожиданно в значении консонанса. Впрочем, окончательный морфологический облик термина здесь еще не устоялся, о чем свидетельствует, например, следующее определение диссонансов. «Несогласие [NB – существительное] (dissonans) есть соединение разных звуков, которые между собою никак не перемешиваются, но как будто бы один об другой ударяются, и потому противны и неприятны бывают слуху. Секунда, чрезмерная терция, чрезмерная кварта, фальшивая и чрезмерная квинта, также чрезмерная секста, септима, возвышенная и уменьшенная октава и нона, суть несогласныя [NB – прилагательное]» (с. 78).

В похожей форме субстантивированных числительных выступают наименования интервалов, так что выражение «О шестой и пятой, когда наперед идет шестая» следует читать так: «О сексте и квинте, когда впереди идет секста».

Однако встречается в переводе Габлитца и «секста», но в значении секстаккорда; это типичная ситуация в генерал-басовой гармонии – аккорд называется именем своего наиболее характерного интервала.

Своеобразное определение дано явлению интервальных родов в главе IV, если учесть, что в арсенале переводчика нет терминов «гамма» и «звукоряд»; в приведенной далее цитате речь идет о совокупности всех использованных в пьесе высот: «§1. Род звуков (genus musicum) или музыкальная лесница (scala musica) есть число тонов, коими музыкальная какая-нибудь штука покрывается.

§2. Оных есть три рода:

1) genus diatonicum или Scala diatonica (род диатонический или лесница диатоническая), когда тоны через целыя две, половину, и через целыя три, также половину, далее идут в октаву <…>.

2) Genus chromaticum (род хроматический) есть, когда от полутона также до полутона переступка бывает <…>.

3) Genus enarmonicum, (род енгармонический) <…>» (с. 80–81).

Третий род понимается здесь уже не как система с четвертитоновыми отношениями звуков, но превращается из древнего энáрмона в современный энгармонизм. Общим между ними осталось лишь оперирование интервалами меньше полутона; в случае энгармонического равенства это мельчайшие комматические градации звукоступени, проблеме исчисления которых посвящено ироничное замечание: «Любители ученых мелочей нашли еще ужасное множество бумажных, так сказать, интерваллов» (там же).

Продолжение темы касается таких некогда существовавших «клавикордов» с более чем двенадцатью звуками в октаве, которые для этих целей имели «subsemitonia (подполутонники), кои представляли енгармонические интервалы»; но теперь, когда используется равномерная темперация, «введена такая умеренность, где каждые двенадцать полутонов стоят один от другого в равном отделении» (с. 81).

Определение лада дается особенно трудно в условиях, когда для осознаваемого понятия еще нет термина. В этом можно убедиться на примере главы V, где, с одной стороны, прямолинейная калька слова modus – «способ» – может адекватно передать смысл, а с другой, – даются такие переводы латинских слов durus и mollis («крепкой» и «мягкой»), которые явно лучше, чем прижившиеся «мажор» и «минор». «Способ тонов, (modus) есть порядок тонов, кои в музыкальной какой-либо штуке суть основанием.

Способы суть двоякие: 1) modus durus vel maior, (крепкой тон) или одним словом, dur. 2) modus mollis vel minor (мягкой тон) или moll» (с. 82).

Миниатюрным портретом этой противоречивой лексики могут служить фразы, допускающие языковое «перечение»: начало – с русских корней, продолжение – обрусевшими латинскими словами (получившими русские флексии и записанными кириллицей), а конец – на латыни. Вот, как говорится, например, о неверном голосоведении, приводящем к скрытым октавам и квинтам: «Неправильная переступка бывает, когда от не совершенного интервалла идешь к совершенному прямым движением, motu recto» (с. 90).

Терминологические опыты Федора Габлитца характерны для начального периода усвоения в России западной теории музыки, когда музыкально-теоретический лексикон словно бы «линяет»: латинские, немецкие, французские термины частично приводятся в оригинальном написании, частично калькируются, но за ними виден уже новый ряд русских эквивалентов, выбор которых еще далек от оптимального.

Переводчиком, заложившим основы современной русской музыкально-теоретической терминологии, стал Модест Дмитриевич Резвой, один из образованнейших музыкантов-любителей своего времени. Переводя на русский язык труд своего учителя И. Л. Фукса «Практическое руководство к сочинению музыки» (1830), он проделал большую работу по систематизации и унификации отечественных музыкально-теоретических терминов (в частности, ввел термины «лад», «вводный тон»). Эта миссия была им продолжена в 1835–1837 годы в качестве главного редактора музыкального отдела «Энциклопедического лексикона» А. Плюшара (среди написанных М. Резвым статей для этого издания выделяются заметки музыкально-теоретического характера).

3.2. Зарождение теории национального стиля. Другие направления

- **Н. А. Львов**

Новое художественное направление европейского искусства – романтизм – быстро привился на российской почве в начале XIX века. Характерное для него внимание к национальному, народному совпало в первые годы столетия с высоким патриотическим подъемом, охватившим русское общество в связи с событиями Отечественной войны 1812 года. Они стали сильнейшим толчком для развития русской культуры. Публикации «Слова о полку Игореве», «Древних Русских стихотворений» Кирши Данилова, сборников русских песен свидетельствуют о внимании и бережном отношении культурной и художественной элиты к творчеству своего народа.

Одним из выдающихся деятелей русской художественной культуры последней трети XVIII века был Николай Александрович Львов (1751–1803), чье имя неразрывно связано со становлением теории русского национального музыкального стиля. Н. А. Львова отличала ренессансная широта интересов: энциклопедически образованный аристократ, поэт, любитель музыки, архитектор, гравер, археолог и геолог, Член Российской академии. Вокруг фигуры Львова группировались участники столичного литературно-поэтического кружка, среди которых были Г. Р. Державин и В. В. Капнист; круг общения связывал Львова с русскими музыкантами – Д. С. Бортнянским, Е. И. Фоминым и др.

Вступительная статья «О русском народном пении» к знаменитому сборнику Львова-Прача (1790) – первому нотированному собранию образцов русского фольклора, созданному по инициативе Львова, – стоит у истоков теории русского национального музыкального стиля. Несмотря на прикладной характер – как аннотации к сборнику, – в ней отразилась музыкально-теоретическая проблематика, занимавшая автора, а некоторые положения имеют пророческий для русской музыки характер.

Показательна основная посылка статьи, которая демонстрирует всецелую принадлежность автора культуре новоевропейского мифа, коренящегося в ренессансной эпохе: всякое новое культурное явление для оправдания и осмысления его соотносится с античностью. Так, Львов ничтоже сумняшеся говорит о происхождении русских песен от древнегреческих (во втором издании, осуществленном уже после смерти Львова, неизвестный редактор снял этот пассаж).

Изящество слога, которым написано предисловие, очаровывает с первой же фразы – а она о происхождении музыки и потому – о древнегреческой хорее: «Говорить и петь в начале было одно дело, по мнению Страбона»[17].

С серьезностью ученого Львов демонстрирует обширную начитанность в литературе не только старинных авторов, но и современников: среди первых упомянут Кирхер («отец Киршер»), среди вторых – «доктор Форкель», который, по убеждению автора, заинтересуется сборником русских песен. Образованность Львова позволяет ему буквально на одной странице как бы между прочим коснуться существеннейших для западноевропейской музыкально-теоретической мысли предметов, пусть и представленных крайне лаконично, намеком (причем можно различить как более ранние средневеково-ренессансные, так и нововременные слои): происхождение, определение и деление музыки, основные понятия, в их числе мелодия и гармония.

Примечательно, однако, что происхождение музыки здесь максимально демифологизировано и возводится не к деянию некоего легендарного персонажа, а к древнейшей стадии неотделимости слова и музыки (впрочем, со ссылкой на авторитет древнегреческого историка, см. вышеприведенную цитату). Поскольку цель Львова – очерк русской песни, постольку известную ему теоретическую проблематику он преподносит с точки зрения отношения слова и музыки. Свойственное эпохе барокко определение музыки как искусства выражения страстей косвенно проступает в мотивации превращения древней распевной речи в музыку, а именно: «глагол страстей произвел стихотворство в музыку» (с. 38). Наконец, ценное замечание о том, что «первая музыка состояла в Мелодии слов», подводит к определению мелодии и гармонии (которые пишутся у автора с большой буквы): «Мелодия будучи душа музыки, (подобно как Рисунок в картине), состоит из звуков, когда оные один за другим последуя составляют приятную песнь» (там же). В трактовке мелодии явно заметно руссоистское влияние. Продолжение сравнения является одновременно и кратчайшим проспектом эволюции форм музыкального мышления от монодической к многоголосной. «В продолжении времени нужно показалось сим первым и одноцветным чертам голоса придать живости и силы: тогда ко всякому из тех же мелодических звуков прибавили еще по нескольку других, которые будучи произведены все вместе содействием своим составили общий приятный звук, а сие назвали Армониею» (там же).

---

[17] Здесь и далее страницы указываются по изданию: *Львов Н. А.* О русском народном пении // [Львов-Прач] Собрание народных русских песен с их голосами. М., 1955. С. 38.

Отголоски средневеково-ренессансного деления музыки на naturalis и artificialis слышны в следующем заключении: «Мелодия есть дочь природы, Армония от искусства по большой части заимствовала бытие свое. Как первой известно начало [имеется в виду указанная уже речь-пение], так неведом верный источник рождения второй» (там же). Весьма любопытно изложена «гипотеза» о возникновении этой «второй», то есть «Армонии» как согласия многих звуков. «Может быть какое ни есть звучное тело, или отголоски в лесу, или ветр между ветвей услышанные были начальною причиною сообщения нескольких звуков в один общий голос для произведения согласия» (там же).

Эти наивные замечания, однако, недвусмысленно указывают на знакомство автора с музыкальной акустикой и с идеей Рамо, согласно которой гармоническое согласование звуков выводится из физической природы самого звука – об этом говорит употребление словосочетания «звучное тело» (очевидный перевод термина corpus sonorum, которым пользуется Рамо) и затем – косвенно – полусказочные указания на акустические явления стихийно-природного порядка.

В наиболее явном виде заимствование из источников спекулятивной традиции – возможно, из трактата Кирхера – выражается в делении музыки (правда, авторами такого деления Львов называет древних греков, что хорошо отвечает его мифологизированной посылке, возводящей истоки музыки к античности, но при этом не соответствует требованиям исторической точности). «Плавание» в культурном мифе позволяет автору осуществить виртуозный переход и ввести свою родную музыкальную культуру в контекст этого мифа. «Они музыку свою разделяли на Теоретическую или Умственную, на Практическую или Исполнительную. Сия последняя разделена было опять на 2 части на Мелопию и на Рифмопию, то есть на Мелодическую и Армоническую. Сие древних Греков разделение музыки разделяет весьма естественно и наше народное пение. Мы называем Армонические песни Протяжными, а Мелодические Плясовыми» (с. 39).

Теория русского музыкального стиля и жанров возникает через отождествление национального со всеобщим музыкально-историческим опытом, сопровождающееся неповторимой модуляцией по странам и эпохам; тут рядом оказываются якобы найденная «отцом Киршером» «Ода Пиндарова, имеющая характер пения, Canto fermo, Италианцами называемого», а также другие образцы древнегреческой музыки, и русские протяжные песни, которые, по мысли Львова, наследуют «некоторое ощутительное подобие Мелодии и образ сложения оных» (с. 39).

Русские народные песни, отнесенные к разным группам (протяжных, плясовых, свадебных и хороводных), подвергаются, пусть и самому общему, сравнительному анализу. Его критерием служит ладовое содержание одноголосных песен и проблема его гармонической актуализации в сопровождении; наблюдение над ним приводит автора к замечательным выводам об особенном ладовом характере, который он называет «странностью музыкальной» (о чем далее).

Наиболее древние образцы протяжных отличаются, по Львову, «разнообразностию Армонических перемен, каковые есть в песне No. 34» (с. 40; имеется в

виду песня «Высоко сокол летает», введенная в партитуру «Ямщиков на подставе» Е. Фомина, возможно, не без совета Львова). Если древние протяжные лучше современных, то плясовые более старого времени, по убеждению Львова, уступают тем, которые поются и сочиняются в его дни («Сие могло произойти естественно от умножения в России музыкальных инструментов, прибавивших полутоны и другие музыкальные приятности»; с. 40). Автор также касается стилистических отличий русских, цыганских, малороссийских песен. В конце своего обзора он замечает: «Не знаю я какое народное пение могло бы составить толь обильное и разнообразное собрание Мелодических содержаний как Российское. <…> Можно себе вообразить, какой богатый источник представит собрание сие для талантов музыкальных, как новое и обширное ристалище не токмо для Гейденов, Плеилев, Даво и проч., но и для самых сочинителей Опер, какое славное употребление могут сделать они и из самой странности музыкальной, какая есть в некоторых песнях наших, например No. 25 между протяжными» (с. 42; имеется в виду песня «Ивушка ивушка зеленая моя»).

Под «странностию музыкальной» разумеет автор то, что ныне именуется переменным ладом; это открытие он делает самостоятельно, ибо терминология Дилецкого (смешанный тон), похоже, не была ему известна: «Песня сия должна быть в тоне D minore, в сем тоне она и написана; но тон D minore находится только в начальных ее двух тактах и при конце, а в продолжении песни совсем его нет. Песня No. 30 между протяжными не менее странностию своею музыкальною отлична» (с. 42; имеется в виду песня «Вылетала голубина на долину»).

Размышляя об этих «странностях», Львов впервые в России формулирует задачу соответствия гармонизации народной песни стилистике ее мелодии, над которой бились впоследствии многие русские композиторы: «не повредя народной Мелодии сопроводить оную правильным басом, который бы и сам был в характере народном» (с. 43).

Завершая свой труд, Львов строит предположения, притом не менее вольно, чем в своих повсеместных поисках греческих корней. Но фактически он предвосхищает целую эпоху в развитии русской музыки, ее национального стиля, ориентированного на интонационность родной песенной культуры. Косвенно он прогнозирует также рождение новой отрасли теории – фольклористики (хотя теория и скрывается у него под названием философии): «Может быть не безполезно будет сие собрание и для самой философии; и ученый доктор Форкель толь искусно музыкальную стезю просвещающий будет конечно уметь оным воспользоваться ко славе своей и ко славе музыки нашей. Может сие новым каким либо лучом просветит музыкальный мир? Большим талантам довольно малой причины для произведения чудес, и упадшая на Невтона груша послужила к открытию великой истинны» (с. 42).

Можно сказать, что сборник со статьей Львова послужил тем толчком, за которым в русской мысли о музыке действительно мало-помалу начала складываться теория национального стиля.

Развитие этой теории было продолжено в XIX веке другим Львовым – Алексеем Федоровичем. Автор первой оригинальной русской работы в важнейшей

для музыки ритмической области – «О свободном и несимметричном ритме» (1858) – А. Ф. Львов первым же обосновал самостоятельное значение несимметричного ритма при гармонизации древних напевов. К числу трудов, где теория национального стиля уже достигла глубины и обширности, принадлежат «Письмо кн. В. Ф. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке» (1863), «Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами» (1869) и некоторые другие статьи В. Ф. Одоевского; «Русская народная песня как предмет науки» (1870) А. Н. Серова; «Глинка и его значение в истории музыки» (1867–1868) Г. А. Лароша.

- **Изучение древнерусской церковно-певческой культуры и ее нотации**

Первой работой, обратившей внимание современников на древнее церковное пение, была публикация доклада митрополита Евгения (Болховитинова) «Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении, и особенно о пении Российския Церкви» (1804). Следующий шаг к возрождению древнего пения был сделан Бортнянским: он разработал (ок. 1810) проект издания полного круга церковного знаменного пения в крюковой нотации. Первая публикация фрагментов музыкально-теоретических трудов допетровской эпохи была осуществлена в статье В. М. Ундольского «Замечания для истории церковного пения в России» (1864), затем в работе И. П. Сахарова «Исследования о русском церковном пении». Появляются статьи В. Ф. Одоевского об истории и структуре богослужебного пения. «Я разобрал всё до тонкости и могу указать <...> – *целую теорию нашей исконной мелодии и гармонию*, отличную от Западной и весьма глубокой», – пишет он в письме И. П. Сахарову[18]. Планы по изданию материалов по древнерусской певческой культуре, где фигурировали вопросы «о переложении крюковых нот на линейные», а также предполагалась публикация «трактатов о крюковом пении и крюковых нотах», «грамматик, сказаний, азбук», разработал В. В. Стасов.

- **Теоретические руководства. Между элементарной теорией и теорией композиции**

По традиции руководства, предназначенные для овладения игрой на клавире, навыками генерал-баса, включали в себя не только разъяснения собственно инструментальной стороны дела, но и сведения по элементарной теории и генерал-басовой гармонии (например, в пособиях К. Черни и О. Кольбе; см. список литературы к теме V). Рядом с ними стоит хоть и весьма упрощенное, но всё же охватывающее в целом теорию композиции своего времени «Полное руководство к сочинению музыки» И. Гунке (1859–1863). Появляются и работы отечественных авторов, в которых теоретические сведения встраиваются в общую систему знаний о музыке, предназначенную воспитать просвещенного любителя – таковы: «Этюды об органических законах музыкальной гармонии» (1854) Одоевского, «Мысли о системе гармонии и ее применении к музыкальной педа-

[18] В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 515.

гогике» (1871) и «Исторический метод преподавания теории музыки» (1872–1873) Г. А. Лароша, «Курс музыкальной техники» (1856) А. Н. Серова.

Особняком в этом ряду стоят «Заметки об инструментовке» М. И. Глинки, продиктованные им Серову, – первый в России труд подобного рода.

Глинкинские «Заметки» были опубликованы в 1856 году Серовым как часть задуманного им «Курса музыкальной техники». Свое теоретическое руководство известный русский композитор и критик предназначал для просвещенных любителей. Хотя работа Серова не содержит оригинальной концепции, она показательна для своего времени: прошло лишь полвека после статьи Н. А. Львова, но стиль письма и мышления значительно изменились. В целом это научно-публицистический стиль, который не так уж отличается от языка XX столетия.

Данное Серовым определение музыки – практически такое же, какое принято ныне в элементарной теории. Но если оглянуться назад на всю многовековую даль, то окажется, что понимание музыки как искусства звуков, по выражению Серова, «в целом его объеме» показывает глубинные изменения в осмыслении музыкального. Методологический фундамент позитивизма и отсутствие всякого намека на метафизику видны и в том, какими словами говорится о звуковом материале: «В наше время слишком ясно сознают, что любой научный предмет состоит в необходимой, неизбежной связи с естественными науками»[19]. В этих высказываниях констатируется родовое размежевание дисциплин: теория музыки осознана как наука, в отличие от самой музыки, которая есть искусство. Наука постигает искусство при помощи естественнонаучной методологии; например, определение отличий музыкального звука от немузыкального происходит на основе естественнонаучных критериев: музыкальный звук, в формулировке Серова, имеет «определенность дрожаний (вибраций)» (с. 296).

Вместе с тем, методологическая модель музыкальной науки в целом для Серова ближе не естествознанию, но филологии. «Музыка – не что иное, как „поэтический язык" особого свойства, язык музыкальный, во многом чрезвычайно схожий с речью словесною» (с. 297).

Привычные теперь мысли из области сравнительного искусствознания, должны были тогда звучать ново: «...музыкальное искусство, как и поэзия словесная, действует на нас во времени и принадлежит к общей категории „времени", как пластические искусства принадлежат категории „пространства"» (с. 298).

Из древних идей сохраняется у Серова категория порядка; следующая цитата слышится как легкий отголосок рассуждений эпохи Эйлера: «При симметрии, порядке мы чувствуем удовольствие <...> естественный закон симметрии <...> делается одною из элементарных сил музыки» (с. 298).

В споре Рамо и Руссо о «первенстве» гармонии или мелодии Серов на стороне первого; он выразительно формулирует главенство гармонии, тем самым косвенно отражая ту степень централизации звукоотношений, которая характерна

---

[19] *Серов А. Н.* Курс музыкальной техники // *Серов А. Н.* Статьи о музыке. Вып. 2А. М., 1985. С. 296. Далее ссылки делаются на указанное издание.

для современной ему гармонической тональности: «...разве сколько-нибудь красивый мелодический рисунок возможен без сколько-нибудь определенного начала и конца, в зависимости от известного тона (Tonart), известной гаммы? А тон и гамма условливаются <...> законами гармоническими»; «Можно сказать прямо, что нет на свете такой мелодии <...>, которая не заключала бы в себе <...> „гармонического" построения <...>» (с. 299–300)[20].

Есть у Серова и проект полного курса теории музыки, который демонстрирует его представления об элементах композиции и их взаимосвязи.

Выделяя три элемента музыки – мелодию, гармонию, ритм, он указывает: «отделять их можно только до известной степени; наука о ритме – слишком вышла бы абстрактная». Ритмику он соединяет с учением о мелодии, подразумевая под этим рассмотрение элементарных музыкальных форм. Серов предполагает «изложить те ветви музыкальной науки, где уже все эти элементы (ритм, мелодия и гармония) рассматриваются слитно, то есть разъяснить стили гомофонический (мелодический) и полифонический (контрапунктный) <...>, дать точные понятия о формах музыкальных пиес (die Kunstformen), преимущественно о форме сонаты в ее четырех частях, как основной для всех музыкальных сочинений нашего времени <...>, изложить музыкальную органологию, то есть учение об „орудиях" музыки (голоса человеческие, инструменты оркестра, орган и фортепиано)» (с. 301). План Серова намечает структуру музыкально-теоретического образования, которая вскоре была реализована в консерваторских курсах.

В целом «Курс музыкальной техники» Серова это своего рода сжатый конспект теории музыки своего времени, облегчающий ориентацию в ней просвещенных любителей и подготавливающий почву для становления общенациональной системы музыкального образования на рубеже XIX–XX веков.

Наиболее же оригинальные достижения русской теории XIX века относятся к области музыкальной философии и эстетики и принадлежат князю В. Ф. Одоевскому.

▪ В. Ф. Одоевский

Владимир Федорович Одоевский (1804–1869) – выдающийся деятель русской культуры 20 – 60-х годов XIX века, писатель, палеограф, критик, теоретик музыки. Окончил в 1822 Благородный пансион при Московском университете. Одоевский объединял в себе музыканта, литератора, музыкального теоретика и критика, философа, изучал естественные науки. В 1824–1825 годы он вместе с В. К. Кюхельбекером издавал альманах «Мнемозина». Увлечение русских аристократов Г. Ф. В. Гегелем, Ф. В. Шеллингом объединило молодых людей в «Общество любомудрия»(1823–1825), главой которого был Одоевский. Члены кружка изучали великих философов своего времени, на собраниях читались собственные переводы философских текстов.

---

[20] Серов вышучивает устаревшее представление о гармонии в рамках теории генерал-баса: «Что это за бас, произведенный в генералы?» (с. 293).

Деятельность Одоевского охватывала разные области музыкознания (элементарную теорию, изучение фольклора, древней церковной музыки); он был одним из первых собирателей древних певческих рукописей и музыкально-теоретических трудов, оставил свои пометки на экземпляре «Мусикийской грамматики» Дилецкого, был знаком с трактатом Эйлера[21].

Как известно, Одоевский – автор литературных произведений, стоящих на границе между художественной и философской прозой; музыка в них – важное «действующее лицо», чьи черты выписаны рукой чуткого, тонкого слушателя. Богатая фантазия, проницательный и, хочется сказать, прозорливый ум Одоевского позволили ему создавать такие словесные «портреты» воображаемых музыкальных сочинений, которые удивительным образом ожили в XX веке. Один из них походит, например, на пророчество поставангардной партитуры Новейшего времени. «Все голоса различных терзаний человеческих явились мне разложенными по степеням одной бесконечной гаммы»[22], – так говорится о вымышленном оркестровом произведении, которое составлено из «странных мест» сочинений известных композиторов и из звуков человеческих страданий – в духе полистилистики, как сказали бы сегодня. Другие высказывания Одоевского кажутся предвидением едва ли не урбанизма[23]. Любопытна его фантазия о человеке, который «отравился» данным ему даром анализа «технологии» искусства и его материи[24].

Проблема единства искусства и познания – одна из тем, волнующих Одоевского: «...воображение его, изнывая, искало звуков, единственного языка, на котором ему была понятна и жизнь души его и жизнь вселенной»[25]. В рассуждении

---

[21] См.: В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.

[22] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи: Ночь четвертая. Бал // Сочинения в двух томах. Т. 1. М., 1981. С. 78.

[23] «Религия сделалась предметом совершенно посторонним; нравственность заключилась в подведении исправных итогов; умственные занятия – изыскание средств обманывать без потери кредита; поэзия – баланс приходо-расходной книги; музыка – однообразная стукотня машин; живопись – черчение моделей» (*Одоевский В. Ф.* Русские ночи: Ночь пятая. Город без имени. С. 106).

[24] «Музыка перестала существовать для Киприяно; в восторженных созвучиях Генделя и Моцарта он видел только воздушное пространство, наполненное бесчисленными шариками, которые один звук отправлял в одну сторону, другой в другую, третий в третью; в раздирающем сердце вопле гобоя, в резком звуке трубы он видел лишь механическое сотрясение; в пении страдивариусов и амати – одни животные жилы, по которым скользили конские волосы. В представлении оперы он чувствовал лишь мучение сочинителя музыки, капельмейстера; слышал, как настраивали инструменты, разучивали роли, словом, ощущал все прелести репетиций; в самых патетических минутах видел бешенство режиссера за кулисами и его споры с статистами и машинистом, крючья, лестницы, веревки и проч. и проч.» (*Одоевский В. Ф.* Русские ночи: Ночь седьмая. Импровизатор. С. 137–138).

[25] *Одоевский В. Ф.* Русские ночи: Ночь восьмая. Себастиян Бах. С. 181.

о роли искусства в процессе познания нашло, в частности, выражение шеллингианство Одоевского. Исходя из его слов, проблема познания состоит не в том, чтобы вместить в себя нечто новое: в нас всё уже есть, но мы не в состоянии пробраться к тому, что имеем. Необходимо познать внутренние «внесловесные слова», что возможно только на языке искусства, и в частности, музыки; поэтому она столь драгоценна для человека.

Помимо подобных общеэстетических рассуждений Одоевский занят поисками философского метода применительно к теории музыки. Музыкально-философская концепция Одоевского – самое яркое явление в этой сфере у русских мыслителей XIX века, да, пожалуй, и вообще до А. Ф. Лосева. Крайне редки в то время работы, специально посвященные философии музыки. Одоевский же – автор ряда эстетических трактатов, из которых наиболее важны в данном отношении три: «Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке», «Сущее, или Существующее» и «Гномы XIX столетия»[26] (все относятся к середине 20-х годов)[27].

Главное научное достижение Одоевского состоит в опыте применения философского метода к теории музыки – сами по себе его взгляды мало оригинальны и находятся под сильнейшим влиянием немецкой философии того времени, в особенности Шеллинга. Переводы из немецких философов в изобилии читались и обсуждались на заседаниях «Общества любомудрия». Здесь, кроме Шеллинга, звучали также отрывки из сочинений И. Канта, И. Фихте, Б. Спинозы, Л. Окена, Я. Гёрреса, равно как и участников кружка[28].

Философию сам Одоевский определяет как «теорию сущего»[29]. Общие методологические предпосылки связывают его в 20-е годы прежде всего с Шеллингом, цитату из которого он ставит эпиграфом к своему «Опыту»[30]. Одоевский исходит из того, что у всякого частного явления есть своя сущность, выражаемая его «теорией»; но есть и некая сущность, теория которой составляет сущность всех сущностей; а значит, должна быть и мысль, составляющая основание всех оснований. Иначе пришлось бы отрицать премудрость Создателя Вселенной. Такое условие всех условий – это «Безуслов», и естественно поэтому, что «все усилия философов клонились к отысканию сего *Безуслова*»[31]. «Общий род

---

[26] «Гномы» – здесь: мысли (от греч. gnosis).

[27] *Одоевский В. Ф.* [Трактаты и заметки] // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. М., 1974.

[28] *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Т. 1. Ч. 1. М., 1913. С. 105–106.

[29] См. трактат «Сущее, или Существующее» (*Одоевский В. Ф.* Цит. изд. С. 168).

[30] Alles was ist absolute Einheit, / Всё, что есть абсолютное единство,
Alles was ist, ist an sich Bins. / Всё, что есть, – есть в себе самом.
Schelling / Шеллинг

[31] Там же. С. 157. На этом месте Одоевский дает отсылку к «Лекциям о методе академического изучения» Шеллинга (*Сакулин П. Н.* Цит. изд. С. 160–161).

для всех предметов есть сущее; далее его идти нельзя»[32]. Теория сущего, то есть философия, обнимает и всё, что включено в сущее.

Безуслов (абсолют) свойственен и бессознательной природе, и миру человеческой субъективности. «В природе один общий закон – движение (действие); в человеке – совершенствование (познание)». «Цель человека – уподобиться божеству»[33]. Божественность Безуслова осознается в философии, религии, искусстве. От шеллинговых ступеней развития сознания происходят «степени» истины, или степени развития духа у Одоевского. Восхождение по лестнице ступеней духовного совершенствования есть картина человеческой истории, да и истории мира в целом.

Искусство, по Одоевскому, это «второе мироздание». Лишь философу, чей духовный слух возвышен созерцанием (а созерцание и есть «феория», духовное овладение сущностью), дано слышать и осознавать («судить») божественную музыку мира. Высшую гармонию искусства Одоевский уподобляет, таким образом, этой метафизической «музыке», не отделяя ее от музыки как одного из видов искусств (впрочем, и не отождествляя то и другое). «Музыка составляет истинную духовную форму искусства точно так же, как звук показывает внутренние качества материи»[34].

Конструируя искусство и его виды, Одоевский обозначает их логическую иерархию. В области фантазии (искусства) «первый момент тот, в котором дух стремится соделать себя предметом, в котором время останавливается пространством, где неопределенное становится определенным, бесконечное – конечным, общее – частным; это и есть пластика». В пластических искусствах материалом произведения является «фигура, пространство, внешность материи». Далее есть «момент, в котором предмет возвышается до духа, в котором пространство развивается во время, где определенное погружается в неопределенное, где конечное становится бесконечным». Это музыка. Материал музыки – «время, звук, внутренность материи». Третий момент объединяет предыдущие два. Тогда «дух делается тождественным с предметом, где конечное борется с бесконечным, определенное с неопределенным, – это есть поэзия; здесь время остановлено пространством, пространство расширено во времени; здесь материал произведения, и дух, и фигура, и внешность, и выражение материи – слово». Отсюда аналогия: в области фантазии «поэзия занимает место религии, музыка место философии и пластика место искусства»[35]. Подобно философии, где человек «наслаждается гармоническим спокойствием», музыка производит более глубокое впечатление на людей, «живущих, так сказать, во внутренности их идеальной сферы»[36].

---

[32] *Одоевский В. Ф.* Цит. изд. С. 168.

[33] Там же. С. 170, 164.

[34] Там же. С. 175.

[35] Там же. С. 174.

[36] Там же. С. 161, 159.

Далее Одоевский рассматривает основы теории музыки. Развертывание свойств музыки происходит под действием живой силы, динамизм которой заключается в оппозиции противоположностей, интенсивной и экспансивной сторон, «живящего и мертвящего производителей в природе». Отсюда в искусстве музыки взаимодействие консонанса и диссонанса, твердого и мягкого тонов (то есть мажора и минора, что соответствует полюсам наших чувствований – веселого и печального), высоких и низких звуков, мелодии и гармонии (которые соотносятся между собой, как в живописи фигура и краска), в музыкальном ладе – созвучий[37].

Обзор русской теории музыки с послепетровских десятилетий до 60-х годов XIX века показывает эволюцию музыкально-теоретических воззрений и трактовки самого́ предмета теории. Разнородность, свойственная началу этого периода, была преодолена в русле разработки теории национального стиля, включавшей изучение фольклора, древнего церковного пения и новейшей музыки русских композиторов (Н. А. Львов, А. Ф. Львов, А. Н. Серов, Г. А. Ларош и др.). Еще более решительному продвижению помогли органичное усвоение достижений западной теории (например, в «Курсе музыкальной техники» Серова), критические статьи Лароша, намечавшие приоритеты в области профессионального музыкального образования и музыкальной теории в России, наконец, появление глубоких работ В. Ф. Одоевского, положивших начало русской философии музыки.

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Глинка М. И. Заметки об инструментовке // Литературное наследие. Т. 1. Л.; М., 1952.

Гунке И. К. Полное руководство к сочинению музыки. СПб., 1863.

Кельнер Д. Верное наставление в сочинении генерал-баса. М., 1791.

Кольбе О. Краткое руководство к изучению генерал-баса. СПб., 1875.

Ларош Г. А. Собрание музыкально-критических статей. Т. 1. М., 1913.

Лелейн Г. С. Клавикордная школа или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное <...> [Ч. 1–2]. М., 1773–1774.

Львов А. Ф. О свободном и несимметричном ритме. СПб., 1858.

Львов Н. А. О русском народном пении // [Львов-Прач] Собрание народных русских песен с их голосами. СПб., 1790; М., 1955.

В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.

Одоевский В. Ф. Русские ночи // Сочинения в двух томах. Т. 1. М., 1981.

Одоевский В. Ф. [Трактаты и заметки] // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. М., 1974.

[37] Там же. С. 157–162, 165–168.

Серов А. И. Курс музыкальной техники // *Серов А. Н.* Статьи о музыке. Вып. 2А. М., 1985.

Стасов В. В. О некоторых формах нынешней музыки // *Стасов В. В.* Статьи о музыке. Вып. 1. М., 1974.

Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 2. М., 1976.

Черни К. Письма <...> или руководство к изучению игры на фортепиано <...>. СПб., 1842.

Эйлер Л. Опыт новой теории музыки (фрагменты трактата) / Пер. с лат. Р. А. Насонова // Музыкальная академия. 1995. № 1.

- **Исследования**

Герцман Е. В. Неизвестная рукопись Эйлера // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1985. М., 1986.

Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965.

Кремлев Ю. А. Русская мысль о музыке. Т. 1. Л., 1954.

Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века. Т. 1–2. М., 1952–1953.

Ливанова Т. Н. [О русском музыкознании XVIII века], [О русском музыкознании первой половины XIX века] // История европейского искусствознания. Т. 1. М., 1963; Т. 2. М., 1965.

Насонов Р. А. Парадоксы Эйлера // Музыкальная академия. 1995. № 1.

Преображенский А. В. Русская музыкальная азбука XVII века // De musica. Вып. 3. Л., 1929.

Преснякова И. А. Становление русскоязычной музыкально-теоретической терминологии в отечественных музыкальных руководствах конца XVIII – первой половины XIX вв. (1773–1862). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004.

Протопопов Вл. Неизвестное пособие по теории музыки XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1974. М., 1975.

Протопопов Вл. Русская мысль о музыке в XVII веке. М., 1989.

Тема VI
Западноевропейская теория 2-й половины XVIII – начала XX века

1. Теория музыки классической эпохи

Классическую эпоху принято датировать периодом между 1750 и 1820-ми годами. Это время характеризуется определенным единством эстетических идеалов, жанровой системы и творческой практики. Вершинным достижением этого периода стало творчество Гайдна, Моцарта и Бетховена, однако формирование классического стиля объединило усилия музыкантов, принадлежавших к разным школам, странам и поколениям. Поэтому общность ценностных установок отнюдь не равнялась тогда единомыслию; по наиболее важным проблемам велись острые дискуссии, и не было ни одного сколь угодно уважаемого музыканта, чьи взгляды на теорию искусства признавались бы всеми как единственно верные.

Теория музыки в то время включала акустику, гармонику, учения о контрапункте и фуге, гармонии и генерал-басе, метре и ритме, риторике и поэтике музыкальных жанров, а к концу XVIII века – учение о музыкальной форме. Во 2-й половине столетия самостоятельными областями науки стали история музыки и музыкальная эстетика. Теоретические сведения имелись также в исполнительских трактатах, в словарях и энциклопедиях; излагались они и на страницах музыкальной прессы, особенно в выходившей с 1798 года в Лейпциге «Всеобщей музыкальной газете» («Allgemeine musikalische Zeitung»). Наиболее развита теория музыки была в Германии, Австрии, Франции, Италии; большое значение имели также некоторые трактаты, изданные в Англии.

Важнейшей основой всех ветвей теоретического знания служила философско-эстетическая концепция музыкального искусства. Барочные мыслители были склонны определять музыку как «науку» или «изящную науку» (schöne Wissenschaft), целью которой является в первую очередь выражение благоговения перед Богом. Из новых дефиниций музыки оба этих понятия («Бог» и «наука») исчезают, и вместо них в середине XVIII века появляется формула «музыка – это язык чувств», которую, впрочем, не следует истолковывать в духе романтической эстетики. Философской ее основой был рационализм, предполагавший, что разумное устроение всех сфер мироздания допускает и даже требует их исчерпывающего познания и объяснения. «Чувство» для музыкантов классической эпохи – понятие, поддающееся запечатлению если не в словах, то в музыкальных звуках благодаря наличию дифференцированной семантической системы, вбирающей в себя и старинное учение об аффектах, и лексикон риторических фигур, и множество прочих знаков и символов. Отсюда – понимание многими

эстетиками того времени музыки как «языка» в буквальном смысле этого слова. Однако если поначалу подчеркивалась гедонистическая роль музыки, и основным ее назначением считалось доставлять удовольствие человеческому слуху, то к концу XVIII века в Германии и Австрии наметилась тенденция к возвышению роли музыкального искусства и к романтизации фигуры гениального творца или виртуоза.

Поскольку музыка должна была «выражать чувства» и притом «благодетельствовать человеку» (Иоганн Николаус Форкель), при ее сочинении надлежало учитывать законы человеческого восприятия. От хорошего музыкального сочинения ждали «понятности», или «постижимости» (любимое впоследствии А. Веберном слово «Faßlichkeit» встречается в трактатах XVIII века). Напротив, сумбурность и нарочитая сложность подвергались жесткой критике. Пример тому – резко негативная оценка барочной музыки в «Музыкальном словаре» Жан-Жака Руссо (1768), перекочевавшая в ряд других изданий, или неоднократно цитировавшийся в разных источниках афоризм Бернара Фонтенеля «Соната, чего ты хочешь от меня?», в котором проявилось недоверие французов к непрограммной музыке[1].

Музыканты классической эпохи были убеждены в существовании универсальных законов музыкальной красоты, основывавшихся на природе человеческих чувств и на фундаментальных эстетических и конструктивных принципах. Среди наиболее важных из них – принцип иерархии и взаимообусловленности элементов, принцип баланса единства и разнообразия. Они действовали на всех уровнях, начиная с организации тонального целого и кончая использованием конкретных композиционных решений.

Профессии «композитор» и «исполнитель» в классическую эпоху еще не были разделены. Сочинение музыки, игра на различных инструментах и дирижирование входили в круг обязанностей любого капельмейстера. Недаром трактат Иоганна Маттезона (1681–1764), остававшийся популярным вплоть до конца XVIII века и содержавший целую энциклопедию теоретических знаний, назывался «Совершенный капельмейстер» («Der vollkommene Capellmeister», 1739). Однако трактаты классической эпохи подобной универсальностью, как правило, не отличались. Даже пособия по теории композиции редко включали в себя обзор всех областей музыкальной теории.

Назовем некоторые важные издания 2-й половины XVIII – начала XIX века.

- **Словари, энциклопедии**

Ж-Ж. Руссо. Музыкальный словарь (Dictionnaire de musique, 1768);

Методическая энциклопедия. Музыка, 2 тома (Encyclopedie méthodique. Musique, 1791 и 1818)[2];

---

[1] Парафраз арии «Любовь, чего ты хочешь от меня» из оперы Люлли «Амадис» на текст Филиппа Кино.

[2] Этот коллективный труд продолжает в значительно расширенном виде Словарь Руссо; среди авторов II тома – композитор и теоретик Ж.-Ж. де Моминьи.

И. Г. Зульцер. Всеобщая теория изящных искусств, 4 тома (Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1771–1774) – музыкальные статьи на буквы A–I написаны учеником И. С. Баха *И. Ф. Кирнбергером*, прочие – учеником последнего – *И. П. А. Шульцем*;

Г. К. Кох. Музыкальный лексикон (Musikalisches Lexikon, 1802);

Краткий справочный словарь по музыке (Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik, 1807).

- **Учебники композиции**

Й. Рипель. Начальные основы музыкальной композиции (Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, 1752);

Его же. Основные правила музыкальной композиции в целом (Grundregeln zur Tonordnung insgemein, 1755);

Его же. Основательное изложение музыкальной композиции (Gründliche Erklärung der Tonordnung, 1757);

И. Ф. Кирнбергер. Искусство правильной музыкальной композиции, 2 тома (Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, 1774);

Г. К. Кох. Опыт введения в композицию, 3 тома (Versuch einer Anleitung zur Composition, 1782, 1787, 1793);

А. Ф. К. Коллман. Трактат о практической музыкальной композиции (An Essay on Practical Musical Composition, 1799);

Я. Г. Вебер. Опыт упорядоченной теории музыкальной композиции, 2 тома (Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, 1817–1818);

А. Рейха. Полный курс музыкальной композиции, 4 тома (Cours de composition musicale, ок. 1818, он же: Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition: на французском языке, с параллельным немецким текстом в переводе Карла Черни, 1832);

И. Б. Логир. Система музыкальной науки и практической композиции вкупе с понятием о том, что обычно понимается под выражением генерал-бас (System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition mit Inbegriff dessen was gewöhnlich unter dem Ausdrucke General-Bass verstand wird,1827).

- **Труды по гармонии**

Дж. Тартини. Трактат о музыке согласно истинной науке о гармонии (Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia, 1754);

Ф. В. Марпург. Справочник по генерал-басу и композиции (Handbuch bei dem Generalbaße und der Composition, 1762);

Д. Г. Тюрк. Краткое наставление в игре генерал-баса (Kurze Anweisung zum Generalbaßspiel, 1791);

Г. Й. Фоглер. Справочник по гармонии и генерал-басу согласно принципам мангеймской школы (Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule, 1802);

Ю. Г. Кнехт. Элементарное пособие по гармонии и генерал-басу (Elementarwerk der Harmonie und des Generalbass, 1792–1797, расширенное издание – 1814).

- **Учебники контрапункта и фуги**

Ф. В. Марпург. Трактат о фуге (Abhandlung von der Fuge, 1753–1754);

(падре) Дж. Мартини. Примеры, или Основательный практический очерк контрапункта на cantus firmus, 2 тома (Essemplare, ossia Saggio fondamentale pratico di contrapunto sopra il canto fermo, 1774–1775);

И. Г. Альбрехтсбергер. Основательное наставление в композиции (Gründliche Anweisung zur Composition, 1790).

- **Трактаты по исполнительству, содержащие теоретические сведения**

Й. И. Кванц. Опыт наставления в игре на поперечной флейте (Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen, 1752);

К. Ф. Э. Бах. Опыт истинного искусства игры на клавире, 2 части[3] (Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, 1753 и 1762);

Д. Г. Тюрк. Клавирная школа (Klavierschule, 1789).

- **Труды эстетического и исторического характера, имеющие теоретические разделы**

(падре) Дж. Мартини. История музыки, 3 тома (Storia della musica, 1757–1781);

И. Н. Форкель. Всеобщая история музыки, Т. 1 (Allgemeine Geschichte der Musik, 1788);

К. Ф. Д. Шубарт Идеи к эстетике музыкального искусства (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, 1784, издано в 1806)[4].

Не рассматривая подробно отдельных трактатов, остановимся на наиболее общих и важных проблемах теории музыки этого периода[5].

1.1. Гармония и генерал-бас

Два эти понятия были в теории XVIII века почти синонимами, однако имели и ряд различий. Генерал-басом назывался собственно «басовый, или нижний голос, одновременно с которым излагается или играется лежащая всякий раз в основе гармония» (Тюрк 1791, с. 7). В расширительном смысле генерал-бас мог уподобляться гармонии как теоретической дисциплине, хотя гармония была гораздо более многозначным понятием, включавшим в себя философский, эстетический, физико-математический, практико-музыкальный и ряд специальных аспектов (так, словом «Harmonie» именовалась группа деревянных духовых, часто вместе с валторнами)[6].

В классическую эпоху значительно возрос «престиж» самого слова «гармония». Унаследованное от барокко отождествление понятий «композитор» и «контрапунктист» сменилось другой параллелью: композитор – «отец гармо-

---

[3] См.: *Бах К. Ф. Э.* Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая (1753). СПб., 2005.

[4] Далее ссылки на издание: Leipzig, 1977.

[5] Для иллюстрации тех или иных положений ссылки на перечисленные здесь источники будут далее приводиться сокращенно: фамилия автора, год, том, страница.

[6] Отсюда Harmoniemusik – музыка для ансамбля духовых, и название одной из поздних месс Гайдна – «Harmoniemesse», то есть «Месса с духовыми инструментами».

нии» (князь А. Куракин – Й. Гайдну в письме от 1808[7]). «Великим мастером гармонии» и «отцом немецкой гармонии» в начале XIX века часто называли И. С. Баха; понятие гармонии поглощало при этом и контрапункт, и архитектонику формы.

Научная теория гармонии, созданная Жаном Филиппом Рамо («Трактат о гармонии...», 1722; «Происхождение гармонии», 1737) и развитая в труде Тартини (последний вычислил точное значение седьмого обертона), довольно долгое время подвергалась критике как во Франции – со стороны Руссо и других поборников «простоты» и «естественности», настаивавших на приоритете в музыке мелодического начала, так и в Италии, а особенно в Германии, где генерал-бас оставался нормой музыкального мышления практически до конца XVIII века. По высказываниям немецких теоретиков и композиторов можно проследить, как враждебное отношение к учению Рамо постепенно сменялось заинтересованно-критическим и, наконец, почтительным с мягкими оговорками. Противниками Рамо были такие авторитетные теоретики, как Маттезон, К. Ф. Э. Бах (последний причислял к «антирамоистам» и своего отца), Кирнбергер, теоретик мангеймской школы аббат Фоглер и некоторые другие. Между тем авторы, более свободные от груза барочных представлений, пытались найти компромисс между взглядами Рамо и генерал-басовой традицией. Среди самых известных – Марпург, Тюрк, а позднее – Логир. Полностью, однако, теорию Рамо не воспринял в Германии почти никто. Причина этого заключалась не в ее сложности, а в слишком сильной инерции генерал-басового мышления.

Впрочем, и во Франции вплоть до конца XVIII века представления об аккордике ощутимо отличались от нынешних. В Методической энциклопедии дана следующая классификация аккордов: 1) трезвучие, 2) доминантсептаккорд, 3) септаккорд II ступени, 4) уменьшенный септаккорд, 5) «аккорд с прибавленной секстой», то есть $c \cdot e \cdot g \cdot a$, трактовавшийся как основной, при том что аккорд $a \cdot c \cdot e \cdot g$ определялся как его обращение «с прибавленной септимой»; 6) аккорд с увеличенной секстой ($f \cdot a \cdot h \cdot dis$), 7) нонаккорд и его обращения, 8) ундецимаккорд и его обращения, к которым причислялись и такие созвучия, как $a \cdot d \cdot g$ и $g \cdot a \cdot d$; в классификацию включались как самостоятельные также аккорды с увеличенными интервалами (1791, статья «Accord», с. 25–27).

Немецкие теоретики тоже пытались адаптировать такие понятия, как фундаментальный тон, терцовая структура аккорда и принцип обращения аккордов, однако допускали при этом натяжки и преувеличения. Фундаментальный тон они нередко путали с басом (из-за чего, например, септима в проходящем терцквартаккорде истолковывалась как терция, и ее движение вверх никого не смущало). Принимая идею терцового строения аккорда, некоторые немецкие музыканты были склонны искать эту структуру в любых вертикальных сочетаниях. Так, в «Генерал-басовой школе» Тюрка фигурируют диковинные ундецим- и терцдецимаккорды с немыслимыми обращениями. Термины «тоника» и «доми-

[7] Цит. по: *Joseph Haydn.* Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen / Hrsg. von D. Bartha. Budapest, 1965. № 382.

нанта» получили в Германии широкое распространение, однако введенное Рамо понятие «субдоминанта» вошло в обиход лишь в XIX веке, например, в учебнике Логира (1827).

Классификации аккордов зависели у немецких теоретиков от их отношения к системе Рамо. Наиболее радикальное проявление «авангардных» тенденций – система забытого ныне теоретика К. Г. Шрётера, который в своем учебнике генерал-баса («Deutliche Anweisung zum Generalbass», 1772), свел всё разнообразие аккордов к единственной порождающей модели – мажорному трезвучию. Путем всё более сложных модификаций Шрётер получал из трезвучия другие аккорды, вплоть до созвучий нетерцовой структуры (последовательность шагов: смена расположения; транспозиция на другие ступени лада; обращение; замена октавы септимой; обращения септаккорда; привнесение неаккордовых звуков). Система Шрётера, не имевшая широкого распространения, интересна как образец рационалистического и комбинаторного подхода, очень типичного для XVIII века.

Другую крайность демонстрировал трактат последователя аббата Фоглера, композитора и теоретика Ю. Г. Кнехта. Руководствуясь генерал-басовым понятием аккорда как любого созвучия, Кнехт решил подсчитать общее количество вертикальных образований, и пришел к фантастическому итогу: «Итак, имеется 720 основных неблагозвучных аккордов, 2736 производных от них неблагозвучных аккордов – всего 3456 неблагозвучных аккордов; 144 благозвучных аккорда, основных и производных. Общая сумма: 3600 аккордов в практической музыке» (1814, II, с. 262).

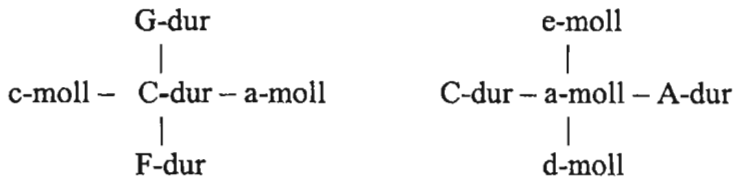
Наиболее распространенной в немецкой теории была точка зрения, излагавшаяся в трактатах Кирнбергера, Марпурга и Тюрка. Основными аккордами признавались трезвучие и септаккорд, а прочие вкупе с их обращениями считались производными.

Функциональность в немецкой теории присутствовала, но понималась несколько иначе, нежели ныне. Различные направления тонального движения (диезная и бемольная стороны, мажор и минор) мыслились изначально неравноправными, поскольку мажор и доминантовое направление обладали «первородством» благодаря своему происхождению из натурального звукоряда. Поэтому системы тонального родства и типовые тональные планы классической эпохи строились асимметрично. Если в мажоре в круг ближайших родственных тональностей обычно включались доминанта, параллель, субдоминанта, параллель доминанты и параллель субдоминанты (именно в таком порядке), то в миноре порядок был иной: параллель тоники, доминанта, субдоминанта и прочие «родственники». Поэтому первый раздел почти любой нормативной формы (период, песня, соната, фуга) при мажорной тонике обычно следовал плану: тоника – доминанта, а при минорной: тоника – параллель.

Вопреки распространенному мнению о том, что к середине XVIII века равномерная темперация полностью вытеснила неравномерную, последняя сохранялась в музыкальной практике при настройке клавишных инструментов вплоть до начала XIX столетия. Полемика по этому поводу между Марпургом, приверженцем равномерной темперации, и Кирнбергером, отстаивавшим свою систему

«хорошей» неравномерной настройки, отнюдь не завершилась после ухода из жизни обоих оппонентов. Так, весьма прогрессивно мысливший Кох утверждал в своих музыкальных словарях 1802 и 1807 годов, что настройка по Кирнбергеру остается «наилучшей». Она позволяла использовать все тональности, сохраняя тонкие различия между ними. Единодушия в этом вопросе не было вплоть до конца классической эпохи. Поборниками равномерной темперации были, в частности, Рамо, Марпург, Я. Г. Вебер. Другие музыканты и теоретики ратовали за сохранение индивидуального облика каждой тональности; в их трудах мы можем встретить яркие характеристики всех или наиболее употребительных «тонов». Самая развернутая характеристика тональностей имеется в эстетическом трактате К. Ф. Д. Шубарта; краткая и выборочная – в трактате по гармонии Ю. Г. Кнехта, наиболее обобщенная – в статье И. П. А. Шульца «Ton» из словаря И. Г. Зульцера. Некоторые из этих характеристик кажутся ныне очень субъективными, однако за ними стояла определенная акустическая реальность. Так, тональности с большим количеством диезов при неравномерной настройке звучали весьма напряженно. Отсюда – «огненный и дикий» E-dur у Кнехта или «возвещающий дикие страсти» H-dur у Шубарта. Бемольные тональности имели более узкие интервалы и звучали мягче и сумрачнее. Потому As-dur кажется Кнехту «темным и глухим», а у Шубарта это «могильный тон», воплощающий образы смерти и тлена. Даже при равномерной темперации подобные представления сохраняли свою эстетическую значимость и во многом определяли выбор основной тональности и направленность тональных планов. Шубарт писал: «Долг каждого композитора – тщательно изучить характер своих тонов и принимать в их круг только созвучные им. <...> Раз уж он выбрал тон, подходящий к господствующему чувству, то ни в коем случае не должен уклоняться в тоны, которые этому чувству противоречат. Невыносимо было бы, например, когда ария, основной тон которой C-dur, завершилась бы в своей первой части в H-dur, или если бы из f-moll внезапно пожелали перейти в Fis-dur» (1806/1977, с. 287).

Некоторые теоретики были склонны причислять к близкородственным одноименные тональности или трактовать их в качестве таковых, невзирая на различие в знаках. Эта точка зрения присутствует, в частности, в трактатах Рипеля, Коха и Я. Г. Вебера. Последний, остроумно сравнивавший одноименные тональности с близнецами разного темперамента, предложил замечательно стройную и всеобъемлющую систему тональных соотношений, основанную на двух «кристаллических» формулах:



Соединение этих формул и продолжение цепочек родства во все стороны порождает универсальную мажоро-минорную систему. Ее логика, выявленная Ве-

бером, кажется теоретическим обобщением раннеромантической гармонии (в частности, шубертовской). Однако работавший в Майнце Вебер к моменту первого издания своего трактата (1817) вряд ли мог знать музыку Шуберта; по своим взглядам он был ортодоксальным классицистом, критиковавшим Гайдна, Моцарта и Бетховена за прегрешения против правил «хорошего вкуса». Тем не менее, веберовская система тонального родства подходит для анализа музыки венских классиков, у которых мажоро-минорные и медиантовые соотношения играют немаловажную роль.

Учение о модуляции, присутствовавшее во всех музыкально-практических трактатах, отражало как старинные понятия, так и новую практику. Термин Tonart (Ton) сохранял прежнее значение («лад»), но одновременно приобретал новый смысл («тональность»). Точно так же термин Modulation расслаивался на восходящее к древности понятие Modulatio («пребывание в ладу», «разворачивание лада») и новое, для которого в немецкой теории использовалось другое слово – Ausweichung («отклонение», «уход из главной тональности»).

Характерной чертой теории музыки классической эпохи было полемическое отношение к модальности. Гармонизациям хоральных мелодий в церковных ладах уделялось внимание либо в учебниках контрапункта строгого стиля, либо в трактатах, адресованных органистам[8]. В общих же пособиях по композиции модальность либо игнорировалась (Рипель, Кох, Коллман, Логир), либо отвергалась. Считая, что пьесы в старинных («греческих») ладах звучат «неприятно и немузыкально», Вебер утверждал: «теория нашей музыки предоставляет гораздо больше средств, чтобы гармонизовать любой, как современный, так и более или менее необычный, будь то греческий, китайский, камчатский, готтентотский и бог знает еще какой каннибальский напев» (1817, с. 332). Венские классики, как правило, не «слышали» модальности, особенно народной, предпочитая гармонизовать ее привычными для них способами, и лишь в поздних произведениях Бетховена происходит постепенный поворот слуха в сторону церковных ладов (Adagio из Квартета op. 132, Et incarnatus из Торжественной мессы) и даже пентатоники (кода финала Квартета op. 135).

Модуляция как система тональных взаимосвязей охватывала всё сочинение и подчинялась определенной логике. Тональный план форм с типовой структурой в целом следовал универсальной схеме T–D–S–T. Однако внутри таких форм могли присутствовать разделы, подчинявшиеся принципиально другой логике: вступления, связующие разделы, разработки. Эта же логика была характерна для самостоятельных жанров фантазии и речитатива. Здесь было возможно то, что избегалось в упорядоченных формах: начало не с тоники, окончание в другой тональности, секвенционное движение по равным интервалам, энгармонические модуляции в далекие тональности. Этой «фантазийной» логике также специаль-

[8] Например: *Д. Г. Тюрк*. О важнейших обязанностях органиста (Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, 1787); *Ю. Г. Кнехт*. Полная органная школа, 6 частей (Vollständige Orgelschule, 1795–1798); Хоральная система аббата Фоглера (Abt Vogler's Choral-System, 1800).

но учили. Раздел «О свободной фантазии» имеется в трактате К. Ф. Э. Баха; подробно объяснены правила применения прерванных оборотов и секвенций в статье Шульца «Речитатив» в словаре Зульцера; Альбрехтсбергер составил пособие по энгармонической модуляции из C-dur во все прочие тональности[9]. Крупная классическая форма, прежде всего сонатная, вбирала в себя оба принципа, и логический (экспозиция, реприза, вся форма в целом), и фантазийный (вступление, связующая партия, разработка).

Всеобъемлющая и в то же время тонкая взаимосвязь модуляции и формы, по-новому освещенная в трудах Ю. Н. Холопова, вполне осознавалась музыкантами и теоретиками классической эпохи и составляла важную часть их учения о музыкальной композиции.

1.2. Контрапункт

Синонимом понятия «композиция» вплоть до конца XVIII века оставалось понятие «контрапункт». Профессиональные музыканты продолжали обучаться по трактатам, созданным еще в эпоху барокко. Среди них на первом месте находился учебник контрапункта строгого стиля в церковных ладах австрийского композитора и теоретика И. Й. Фукса «Ступень к Парнасу» («Gradus ad Parnassum»). Впервые изданный в 1725 году на латинском языке, переведенный в 1742 на немецкий и прокомментированный учеником И. С. Баха Лоренцом Мицлером, он был известен также в других странах Европы (в 1761 был издан итальянский перевод, в 1773 французский, около 1770 английский). По Фуксу учились и преподавали все венские классики, и его метод применяется в педагогической практике в Германии и Австрии по сей день.

Труд Фукса обычно дополняли более современными пособиями. Это «Трактат о фуге» Марпурга, посвященный контрапункту свободного стиля и адаптировавший многие новшества, почерпнутые из полифонии Баха и Генделя, а также учебник Альбрехтсбергера «Основательное наставление в композиции», который, вопреки своему названию, трактовал прежде всего о контрапункте, фуге и каноне. Общей чертой этих учебников была их практическая направленность. Они предназначались для начинающих композиторов, собиравшихся сочинять в том числе церковную музыку, где фуга, по словам Альбрехтсбергера, оставалась одним из необходимейших жанров. Часто использовалась имитационная техника и в светской музыке. Поэтому «свободный стиль» в представлениях теоретиков классической эпохи ориентировался на самые современные понятия о гармонии и тематическом развитии.

В теории фуги использовались термины и понятия, которые, несомненно, отражали новое, сонатно-симфоническое мышление и были затем унаследованы теорией сонатной формы. Так, термины Thema и Hauptsatz применялись по отношению к главной теме и фуги, и сонатной формы. В логическом отношении и

[9] Inganni (Trug Schlüsse), Unterricht über den Gebrauch der verminderten und übermässigen Intervalle (ок. 1806).

тема фуги, и тема сонаты воплощали главную мысль, идею, тезис всего сочинения – то, что подлежало дальнейшему развитию и из чего вырастали все остальные элементы. Эстетические требования, предъявлявшиеся к темам обоих типов, тоже были сходными: ясность, лаконизм, мужественность. Может быть, по этой причине сонатная тема у классиков легко преобразуется в тему разработочного фугато, а тема, типичная для фуги, способна стать основой формы сонатного allegro.

В теории фуги противосложение имело ряд названий: Contrathema, Gegensatz, Gegenharmonie, Contrasubjekt. Сама структура приведенных терминов указывает на то, что музыкантами тогда особенно ценилась создаваемая противосложением *контрастность*. Похоже, что музыканты классической эпохи, насыщавшие контрастными элементами главные темы своих сонатных allegri, в фуге также не могли обойтись без подобных ярких противопоставлений. С другой стороны, словом Gegensatz называли побочную мысль вообще, совершенно не обязательно соотнося ее с побочной партией. Так, Рипель, описывая первую часть инструментального концерта, называл этим термином второй, контрастный, четырехтакт главной темы, содержащий, по его мнению, побочную мысль (1755, с. 76).

Понятия Zwischensatz или Zwischenharmonie также обозначали не только интермедию в фуге, но и любое связующе-развивающее построение, причем Альбрехтсбергер писал, что «самые лучшие интермедии в церковной фуге взяты из части или отрывка темы либо противосложения, или из какого-то другого певучего дополняющего голоса», то есть подчеркивал их производность (1790, с. 171). Из теории фуги перешел в теорию сонатной формы и термин «разработка» – Durchführung, первоначально означавший проведение темы поочередно во всех голосах. В словарях Коха 1802 и 1807 годов это значение термина всё еще фигурирует как первое и основное, а новое, связанное с развитием музыкальной мысли в гомофонных формах, приводится во вторую очередь. Наконец, в учебниках Марпурга и Альбрехтсбергера большое внимание уделялось тематическим преобразованиям. Следовательно, в отличие от барочной фуги, где тематическое и тональное единство решительно преобладало над контрастом, фуга классической эпохи становится весьма динамичной формой, допускающей глубокие тематические, ритмические и фактурные контрасты, требующей активного мотивного развития и в ряде случаев предполагающей интенсивное тональное движение.

Если у И. С. Баха даже в самых протяженных фугах практически не встречается проведений темы в далеких тональностях, то у венских классиков это происходит гораздо чаще. Такие вольности были санкционированы теорией. В «Трактате о фуге» Марпурга содержится систематизация возможных отклонений, включающая классы «подобающих» (analogische) и «необычайных» (anomalische). «Подобающие» отклонения делаются в тональности диатонического родства. В класс «необычайных» входят «близкие» (в мажоре – тональность VII низкой ступени, в миноре II низкой) и «отдаленные», в которые попадают путем энгармонической модуляции. Альбрехтсбергер полагал: «В длинной фуге на 90–

100 и более тактов можно, не задумываясь, идти в отдаленные строи посредством имитаций как в теме, так и в противосложении либо в обоих, равно как в их фрагментах и в интермедиях. Не следует только часто переходить из главного диезного тона в бемольный и наоборот, иначе слушатель забудет главный строй. Например, из главного строя d-moll идут дальше в f-moll или в As-dur, пока хватит бемольных тонов. Или же из главного строя e-moll достаточно дойти до cis-moll или E-dur» (1790, с. 196). Отсюда следует, что чем масштабнее фуга, тем более сложным можем быть ее тональный план. Обычно это обусловлено художественным замыслом. Например, в фуге Kyrie eleison из Реквиема Моцарта уход во всё более мрачные субдоминанты (g-moll, c-moll, f-moll) связан с идеей нисхождения в загробный мир.

В первой трети XIX века появились учебники по контрапункту и фуге, созданные музыкантами, работавшими во Франции – бельгийцем Ф. Ж. Фетисом («Трактат о фуге и контрапункте» / «Traité de la fugue et du contrepoint», 1824), чехом А. Рейхой (раздел в его учебнике «Трактат о высокой музыкальной композиции» / «Traité de haute composition musicale», 1824–1826), итальянцем Л. Керубини («Курс контрапункта» / «Course de contrepoint», 1835). Эти труды относились уже к новому жанру учебника для высшего музыкального заведения (Парижской консерватории) и были в меньшей мере связаны с практикой, чем немецкие трактаты XVIII века. Для Фетиса, Керубини, а во многом и для Рейхи фуга становится скорее учебным предметом, обязательным для технического и интеллектуального тренинга всякого грамотного музыканта, чем формой свободного творчества.

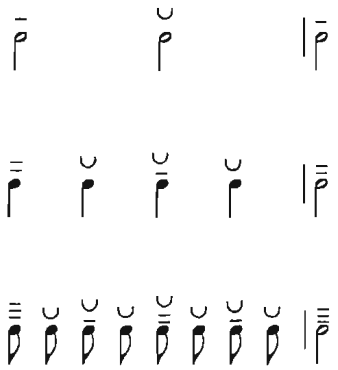
1.3. Учение о метре и ритме

В отличие от музыки высших жанров предыдущей и последующей эпох (барочной оперы и оратории, романтической оперы и симфонии), где чрезвычайно важны процессы дления времени, его медленного разворачивания и плавного перетекания из одного состояния в другое (или наоборот – внезапного «прорыва» в иную сферу), время в классической музыке как бы изначально сосчитано, взвешено, расчленено на соразмерные отрезки и отчетливо проартикулировано. Оно логически упорядочено и вместе с тем психологически подвижно (в пределах одного-двух тактов может произойти несколько важных музыкальных событий, однако их связь всегда мотивирована). Можно даже сказать, что время здесь подвластно человеческой воле и, как всякое природное явление, обретает ценность лишь в той мере, в какой удается его понять, приручить и очеловечить – наполнить дыханием, жестами, ритмами танца, шага и бега, звучанием подразумеваемых слов. В классической музыке одинаково важно было и то и другое: упорядоченность метра – и прихотливость его ритмического наполнения; уравновешенность больших и малых структур – и преднамеренные «сбои» и «вольности» внутри каждой из них; симметрия как закон построения крупной формы – и привнесение асимметрии в составляющие ее разделы.

Всё это становилось предметом осмысления и анализа в трудах теоретиков классической эпохи. Основополагающие понятия античной ритмики, тесис и ар-

сис (сильная и слабая доля), применялись при обучении генерал-басу, исполнительству и композиции. Самым важным здесь было представление о разном «внутреннем достоинстве» внешне равных долей такта: «Среди нот одинакового значения первая, третья и так далее являются по внутреннему достоинству (virtualiter) долгими, а вторая, четвертая и так далее – краткими» (К. Ф. Э. Бах, 1753/1762, II, с. 30). В немецких источниках можно встретить еще более оценочный термин: «хорошие» и «плохие» доли такта (gute und schlechte Taktteile; эти понятия использовали Кванц, К. Ф. Э. Бах, Л. Моцарт, Шульц, Тюрк, Альбрехтсбергер и другие авторы). Для французской барочной традиции было характерно столь подчеркнутое выделение «хороших» долей (тесисов), что ровный ритм, как правило, превращался в неровный, а то и вовсе в пунктирный. В итальянской и немецкой музыке «внутреннее достоинство» долей выражалось гораздо менее демонстративно, однако оно присутствовало в исполнительской практике по меньшей мере до конца XVIII века. Первичное соотношение «тесис – арсис» составляло основу ритмики и акцентуации классической музыки. Мельчайший мелодический атом – субмотив – включал в себя как минимум две единицы времени, и если они выражались в виде нот одинаковой длительности, то их соотношение подразумевало подчиненность «внутренне краткой» доли «внутренне долгой» и четкую иерархию соотношений (следующие ниже примеры с авторскими обозначениями внутренней долготы и краткости взяты из статьи «Tact», написанной Шульцем для словаря Зульцера).

Пример 1



Музыканты XVIII века хорошо разбирались в поэтических размерах, пытаясь найти им аналогии в музыкальных метрах и ритмах. Позднебарочные представления в этой области описаны в трактатах Маттезона («Совершенный капельмейстер») и М. Шписа («Музыкальный трактат о практической композиции» / «Tractatus Musicus compositorio-practicus», 1746). Кох в третьем томе своего учебника композиции (1793) и в словарях (1802 и 1807) ориентировался только на нормы классической музыки. Помимо общеизвестных метров (ямб, хорей или трохей, спондей, дактиль), в теории были представлены и редкие метры – палимбакхий, четыре вида пеона, четыре вида эпитрита и т. п. (Маттезон 1739, с. 168–170), пиррихий, трибрахий, амфибрахий, бакхий, антибакхий и кретик (Кох, учебник и словари).

В классической музыке безраздельно господствуют симметричные такты, двухдольные и трехдольные. Причем, в отличие от средневековой традиции, где «совершенным» (перфектным) видом размера считалась «сакральная» трехдольность, в классическую эпоху все описания видов такта начинаются с двухдольных размеров. Каждый из них обладал своей семантикой и сферой применения. Разнообразие обозначений одних и тех же пропорций было вызвано тонкими различиями во внутренней мотивной структуре и в характере ее артикуляции.

Размер **C** (4/4 или, реже, 4/2) имел размеренную акцентуацию в средних темпах (четыре акцента разной силы), очень подробную – в медленных и самую простую (один главный акцент) – в быстрых. Обычно такт 4/4 акцентировался примерно так, как это указано в «Клавирной школе» Тюрка: *f* – *mf* – *pf* – *mf* (1789, с. 335). В церковной музыке более употребительным было обозначение alla breve – перечеркнутое **C**. Оно указывало не столько на более быстрый темп, сколько на строгую акцентуацию: такт alla breve имел не более двух акцентов, а зачастую всего один. В светской музыке alla breve означало обычно очень быстрый темп с одним акцентом.

Такт 2/4 применялся либо в быстрых и очень быстрых темпах, и в таком случае имел один или два акцента, либо, напротив, в медленных, где акцентуация была очень детализированной. Склонность венских классиков к записи медленной музыки в таких размерах, как 2/4 или 3/8, когда такт дробится на огромное количество мелких нот, вплоть до шестьдесятчетвертых, определялась требованиями акцентуации: главный акцент был один, благодаря чему музыка приобретала «широкое» дыхание, но внутри такта появлялась возможность для самых прихотливых вариантов мелодического рисунка и его «патетического» произнесения.

Основной трехдольный размер – 3/4 – также имел различия в акцентуации в зависимости от жанра и темпа произведения. В быстром темпе акцент был один (а в очень быстром – даже один на группу тактов; вспомним бетховенские обозначения ritmo di tre battute, ritmo di quattro battute). В частности, один акцент характерен для скерцо, чем оно принципиально отличается от менуэта, где обычно ощущается один главный акцент и два слабых, поскольку в менуэте на каждую долю приходится шаг.

В трактатах и словарях XVIII века приводятся и другие размеры, имеющие тройку в числителе или кратные ей. Причем, если Кванц считает их трехдольными, не делая различия между 3/2 и 6/4, 6/8 и 9/8, то у Шульца они дифференцированы: 12/8, и 12/16 по праву отнесены к четырехдольным, а 3/2, 3/4, 3/8, 3/16, 9/4, 9/8 и 9/16 – к трехдольным (ср.: Кванц 1752, V, § 14; Зульцер IV, с. 496–498). Но в реальной практике использовались лишь немногие из них.

В классическую эпоху в теории и отчасти на практике затрагивалась экзотическая для Западной Европы проблема несимметричных метров. В «Музыкальном словаре» Руссо в статье «Mesure» содержится любопытная информация о применении пятидольника: «Господин Адольфати произвел в 1750 году в Генуе опыт с этим размером, сочинив в своей опере „Ариадна" арию в сопровождении

большого оркестра „Se la sorte mi condanna" [Если судьба обрекает меня][10]. Эта пьеса оказалась эффектной и вызвала аплодисменты» (1768, с. 285). Будучи сам композитором-любителем, Руссо предложил читателям своего словаря менуэт в «полуторном такте с двумя неравными частями», то есть на 5/4. Шульц с явным неодобрением отнесся к этому опыту и счел нужным предостеречь композиторов от увлечения подобными «химерическими размерами» (Зульцер IV, с. 493). Тем не менее, эксперименты продолжались. В 1804 году А. Рейха опубликовал сборник из 36 фуг, написанных по «новой методе» и отличающихся чрезвычайной экстравагантностью. Среди них имелась фуга № 20, начинавшаяся в a-moll и заканчивавшаяся в F-dur с ответом в тритон (!) и в размере 5/8. В 1809 году в лейпцигской «Allgemeine Musikalische Zeitung» была опубликована статья некоего Штойбера, сетовавшего на то, что музыканты слишком мало используют такие размеры, как 5/8, 7/8 или 11/8, которые «не противоречат ни патетическим акцентам, ни ритму, и вовсе не разрушают красоту произведения» (AMZ 1809, с. 117). Вероятно, откликаясь на просьбу автора статьи, его знакомый капельмейстер А. Ф. Крилле сочинил два танца, претендовавших на определенную художественность – вальс на 7/8 и шотландский танец на 5/8. По-видимому, эти опыты вызвали сочувственный интерес, коль скоро в 1813 году к дискуссии на страницах той же газеты присоединился Я. Г. Вебер, выступивший решительным противником «аморфных» несимметричных размеров (к их критике он вернулся в своем учебнике композиции).

Этот пример показывает, насколько эстетически избирательным был подход теоретиков классической эпохи к своему предмету. Явления, не соответствовавшие универсальным, с их точки зрения, критериям музыкальной красоты (симметрии, уравновешенности, иерархичности, четкой внятности), ради полноты обозрения порою включались в общую картину, но были обречены пребывать в роли экзотических, маргинальных. Так было и с несимметричными размерами, и с ладами церковной и народной музыки, и с феноменом органической неквадратности. Построения, состоящие из нечетного числа тактов, чрезвычайно распространены в классической музыке, однако практически всегда эта неквадратность – производная, искусно выведенная из подразумеваемой «стиховой» квадратности.

Хотя термин Taktenlehre появился лишь в XIX веке, музыканты классической эпохи подробно разработали теорию преобразования тактовых структур. В трактатах Рипеля, изданных в 1750-х годах, мы встречаем термины Rhythmopoeia (ритмопея, по аналогии с мелопеей, искусством сочинять мелодии) и Taktordnung (буквально – «тактовый порядок» или «расположение тактов»). Учение Рипеля творчески развивал в своем трактате по композиции Кох. Несколько особняком стоял Кирнбергер, в трактате которого «Искусство правильной композиции» делается попытка связать такие параметры, как гармония и ритм.

Сугубо квадратные структуры (4+4 или 8+8) были естественны для бытовых и прикладных жанров – песен, танцев, маршей. Однако для крупных форм во-

[10] А. Адольфати (1721 или 1722–1760) – композитор, ученик Б. Галуппи.

кальной и инструментальной музыки постоянное соблюдение метрической регулярности было не только необязательным, но и нежелательным. С другой стороны, никакая музыкальная мысль не могла в ту пору считаться прекрасной, если не имела четкой структуры. Поэтому искусность композитора при сочинении крупных форм состояла, в частности, в умении преодолевать инерцию механистической квадратности, не упуская из виду сам этот принцип как ориентир.

Конечно, музыканты XVIII века не пользовались нашими терминами «метрический такт» или «метрический восьмитакт», равно как и термином «квадратность». При описании того, какими способами можно достичь искусно созданной асимметрии, они оперировали другими понятиями. Чаще всего применялись заимствованные из риторики термины *отрезок* (Einschnitt), *абзац*, *предложение* (Satz). Рипель вел отсчет от двутактов (Zweier), оговаривая также возможность существования построений из трех тактов (Dreier); Кох в своем учебнике композиции показывал возможные модификации квадратных структур на примере четырехтакта (Vierer).

Музыканты XVIII века расценивали четырехтактовый «кирпичик» как аналог простейшего предложения, состоящего только из подлежащего и сказуемого. Поскольку при одном подлежащем может быть несколько сказуемых, то вторая половина четырехтакта естественнее всего подвергалась модификациям (Кох 1787, с. 352–354). Обычный четырехтакт назывался «сжатым предложением» (enger Satz), увеличенный за счет особых приемов – «расширенным» (erweitert). Важно подчеркнуть, что теоретики того времени четко понимали, что четырехтакт, даже разросшийся до шести- и семитакта, всё равно в метрическом отношении остается четырехтактом.

Пятитакты получаются разными способами, самые распространенные из которых – растяжение какого-либо такта (чаще начального, как в главной теме симфонии Моцарта D-dur № 35), повторение такта, дублирование функции такта, секвенцирование. То же самое относится к шеститактам, которые, впрочем, могут возникать и как пары трехтактов (теоретики даже настаивали на этом, поскольку отдельно взятый трехтакт был лишен столь милой их сердцу симметрии). Что касается семитактов, то они возникают либо вследствие разрастания четырехтактов, либо, чаще, вследствие усечения восьмитактового предложения или периода (как у Моцарта в главной теме увертюры к «Свадьбе Фигаро»). Нередко семитакт возникал в результате наложения последнего такта одного построения на первый такт следующего; это делалось, чтобы избежать дублировки гармонических функций.

Интересный прием модификации периода без изменения количества тактов – это *пермутация*, описанная Рипелем и Кохом и состоящая в механической перестановке тактов или тактовых групп. Кох конструирует два примера такого рода, которые для наглядности можно записать в виде схем (Кох 1787, с. 462):

Исходный вид: a b c d e f g h	Исходный вид: a b c d e f g h
Пермутация: a b e f c d g h	Пермутация: a b e f g h c d

Такие комбинаторные забавы были возможны, но либо при контрапунктическом характере фактуры, либо при очень простом мотивно-гармоническом скла-

де, когда почти всё равно, в каком порядке следуют фразы, ибо каждая из них заканчивается на доминанте или на тонике (на этом принципе, например, строились популярные в XVIII веке музыкальные игры типа лото, когда люди, не сведущие в композиции, разложив почти в произвольном порядке заранее готовые «квадраты», получали вполне приемлемую пьеску).

Учение о ритмопее имело, конечно, прежде всего практический смысл, однако вписывалось в более фундаментальное учение о музыке как речи (Klangrede), а посредством него – и в быстро развивающееся учение о музыкальной форме.

Что касается комбинаторики, то, вполне соответствуя характеру мышления XVIII века с его установкой на формальную логику, системность и аналитичность, она проникала едва ли не во все сферы учения о композиции. Теоретики пытались систематизировать и свести в таблицы, допускающие перестановку и вариантное (алеаторическое) объединение элементов, все возможные аккордовые последования, тональные планы, ритмические фигуры, мелодические отрезки, контрапунктические соединения – и, наконец, законченные разделы музыкальной формы[11].

1.4. Музыкальная форма

Классическая эпоха представляется нам царством типизированных музыкальных форм, и кажется, что склонность музыкантов XVIII века к рациональному осмыслению своего искусства должна была породить соответствующую теорию. Однако, как ни парадоксально, в письмах венских классиков слово «форма» практически не встречается (зато встречаются «вкус» – особенно часто у Моцарта; «стиль», «манера» – у Гайдна и Бетховена). Попытки отыскать в источниках XVIII века развернутые определения феномена музыкальной формы также оказываются тщетными. В словаре Руссо статьи «Форма» нет, хотя само это слово иногда мелькает в других статьях (например, в статье «Ария»: «Формы арий бывают двух родов», и т. д.; 1768, с. 30). Правда, у Руссо есть статья «Dessein» («Замысел»), но это не совсем то же самое, что «форма». В словаре Зульцера основополагающие эстетические понятия обычно рассматриваются на примере всех видов искусств, однако при наличии статей «Форма», посвященных изобразительному искусству и словесности, соответствующей статьи о музыке нет. По-видимому, ни Зульцер, ни его соавторы-музыканты, Кирнбергер и Шульц, не видели в том необходимости.

И лишь в трудах Коха (2-й и 3-й тома учебника композиции, 1787 и 1793, и словари 1802 и 1807), понятие формы постоянно присутствует. Любопытно, что в эстетическом отношении Кох ссылается не только на Зульцера, но и на И. Канта, чья «Критика способности суждения» (1790) оказала сильное влияние как на немецкую философию, так и на теорию музыки. В изданиях первой трети

[11] На эту специфическую сторону теории музыки классической эпохи обращал особое внимание Л. Ратнер (1980); в отечественном музыковедении данную проблему изучали Л. Гервер (1996) и А. Лебедева (2002).

XIX века, начиная, вероятно, с аналитических статей А. Б. Маркса и Г. Бирнбаха (1824–1827), публиковавшихся в «Берлинской всеобщей музыкальной газете», ситуация зримо меняется. Маркс настойчиво внедрял в музыковедческую лексику понятие «сонатная форма» (Sonatenform), которое раньше не использовалось (вместо него говорили о «форме первого Allegro»). Серия статей Бирнбаха за 1827 год называлась «О различной форме всевозможных крупных инструментальных произведений и ее отделке» («Über die verschiedene Form grösserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung»). К 1830-м годам учение о форме становится непременной частью трактатов по композиции и весьма подробно объясняется в специальных словарях. Например, в Musikalisches Conversations-Lexikon (Музыкальном словаре) А. Гати, впервые изданном в 1835 году и выдержавшим ряд переизданий, статья «Форма музыкальных произведений» («Form der Musikstücke») занимает уже несколько страниц убористым шрифтом.

Однако даже у тех теоретиков XVIII века, которые пользовались понятием «форма», мы не обнаружим привычных нам схем типа ABA. Даже при объяснении самых простых форм тогдашние авторы предпочитали давать нечто вроде инструкций, перечисляющих порядок действий. Вот как, например, И. А. Хиллер (учитель К. Г. Неефе, который, в свою очередь, был наставником юного Бетховена), рекомендовал сочинять простую песенную форму: «1. Возьмите тоническое трезвучие, какое вам больше понравится <...> 2. Поставьте вслед за ним аккорд доминанты <...> 3. Повторите тонический аккорд. 4. Проделайте это по меньшей мере четыре раза, и у вас будет вся гармония танца. 5. Проследите, чтобы мелодия сочеталась с вашей гармонией, разделите ее посередине, поставьте знаки репризы в середине и в конце, и ваш танец готов»[12]. Примерно такой же методики придерживался Моцарт, обучая композиции совершенно лишенную творческой фантазии дочь графа де Гина – он вовсе не обсуждал с ней устройство простой или сложной песенной формы, а двигался такт за тактом[13]. В рекомендациях Шубарта «кулинарная» стилистика подана еще откровеннее: «Рондо – в наше время всеми любимая пьеса. Рецепт ее следующий: нужно изобрести приятный мотив примерно в восемь тактов, добавить к нему два куплета, которые всегда должны иметь какую-то аналогию с мотивом, приправить их симпатичными модуляциями, и пусть после каждого куплета вновь появится задуманный мотив. <...> Если у вас есть сердце и голова, то вы наверняка получите хорошее рондо» (1806/1977, с. 272).

Можно возразить, что все приведенные рекомендации адресовались дилетантам и потому ученые рассуждения о форме здесь неуместны. Но таких рассуждений мы не встретим, как правило, и в пособиях для профессионалов. Причиной такого положения была не какая-то нелюбовь авторов трудов по теории музыки к абстрактным материям, а особое, отличное от теперешнего, понимание сути феномена музыкальной формы.

---

[12] Цит. по: *Ratner L.* Classic music: Expression, Form, and Style. New York; London, 1980. P. 207.

[13] См.: *Аберт Г.* В. А. Моцарт. Ч. I. Кн. II. М., 1980. С. 222–223.

В 1766–1767 годы некий анонимный автор опубликовал в «Берлинском журнале» («Berlinischer Magazin») ряд статей для предполагаемого музыкального словаря. В числе прочих там фигурировали и статьи, имеющие отношение к проблеме формы.

«*Форма*. Под формой подразумевается то, каким образом и способом (Art und Weise) следуют друг за другом мысли в цельной мелодии или в периоде, а также как в многоголосной пьесе соотносятся друг с другом голоса и как в гармоническом письме (Satz) сочетаются друг с другом тоны.

План. Под этим словом подразумевается обдуманный замысел (Entwurf), согласно которому целесообразно избираются и применяются все части целого, будь то мелодия, гармония или обе вместе. План, таким образом, должен давать нам сочетание частей целого, соотнесенных между собой согласно аффекту, который хочется выразить.

Создавать замысел означает: собирать в периоды и наносить на бумагу изобретения, или мысли, той мелодии, которую хочешь сочинить, собирать воедино главные, побочные и связующие мысли, в надлежащем месте указывать, где должна быть выражена сильнейшая или слабейшая степень аффекта, и как должно быть от начала до конца упорядочено целое»[14].

В опубликованном год спустя словаре Руссо понятие «Замысел» трактуется очень сходно:

«*Замысел*. Это изобретение и проведение темы (sujet), расположение всех частей и общее устройство целого. Недостаточно сочинить красивую мелодию и хорошую гармонию; нужно соединить всё это в одну главную мысль (sujet), с которой соотносились бы все части произведения и благодаря которой они бы составляли *единство*. Это единство должно господствовать в мелодии, в темпе, в характере, в гармонии, в модуляции. Нужно, чтобы всё соответствовало одной общей объединяющей идее. Трудность заключается в том, чтобы связывать эти данности с изящным разнообразием, без которого всё сделается скучным <...> Эта идея общего замысла произведения относится также в частности к любой составляющей его пьесе. Таким образом определяют арию, дуэт, хор и т. д. Для этого, после того, как изобретена тема, нужно распределить ее, в согласии с правилами хорошей модуляции, по всем частям, где она должна быть слышимой в той мере, в какой она не сможет изгладиться из памяти слушателя и в какой она всегда будет являться слуху с изящной новизной. Если тема забывается – это изъян в замысле, но намного хуже – доводить ее повторения до надоедливости» (1768, с. 142–143).

Нетрудно заметить, что форма и план выступают у двух авторов 1760-х годов как очень близкие понятия, но если план включает в себя две стадии (замысел и процесс его реализации), то форма возникает как результат. Поэтому неудивительно, что некоторые теоретики XVIII века описывали форму не как не-

[14] Цит. по: *Ritzel F.* Die Entwicklung der «Sonatenform» im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. 2. Aufl. Wiesbaden, 1969. S. 86–87.

что твердое и устойчивое, а наоборот, как нечто случайное, поверхностное, изменчивое. Следы такой трактовки мы находим даже у Коха.

«Форма – это то, каким образом и способом музыкальное произведение предстает душе слушателя» (1807, с. 156).

«Нельзя отрицать, что частично форма является чем-то случайным, что, собственно, мало влияет или совсем не влияет на внутренний характер пьесы. Но с другой стороны, нет оснований и для резких возражений против формы наших сочинений (Sätze), как в больших, так и в малых пьесах. <...> Однако при использовании одной и той же формы красóты композиции (des Satzes) теряются. Если слушать, например, множество разработанных в одной форме арий, то в конце концов эта форма так сильно запечатлеется в чувствах, что, уже услышав ее первый период, можно с уверенностью определить, куда пойдет модуляция и какие основные мысли встретятся в том или ином месте. И если никакой особый композиторский прием не оживит форму, то сочинение будет неминуемо загублено <...>. Что же лучше: работать в согласии с обычной формой или при выполнении замысла думать о новых формах? В первом случае на гений наложили бы ненужные оковы и вынудили бы его оставить неиспользованным какой-то красивый придуманный им оборот или испортить его соответствующей формой. Во втором же случае, если бы без особой причины помышляли о новых формах, на свет появилось бы, вероятно, слишком много бессмыслицы, поскольку за формой зачастую упускали бы из виду самое существенное в искусстве и при образовании новой формы теряли бы больше, нежели приобретали. Лучше всего, когда выбирают разумный средний путь. Если разрабатывать композицию (Satz), содержание которой обладает уже достаточной эстетической силой, или находить при сочинении красивые обороты, соответствующие уже имеющейся форме, то зачем тогда помышлять об изменениях обычной формы?» (1787, с. 117–118).

Идеи Коха, основанные на практике классической музыки, заслуживают пристального внимания. Понятие формы присутствует у него сразу в нескольких аспектах. Во-первых, истинная форма определяется им, по сути, как *процесс* временнóго разворачивания и психологического постижения музыки («то, каким образом и способом произведение предстает душе слушателя»). Во-вторых, есть *внешняя* форма, которая может принимать облик шаблонной схемы и потому требует критического отношения. В бытовой музыке общепринятые формы хороши и уместны, и это не тот случай, когда гений обязан потрясать нас новаторскими идеями. Но если автор притязает на глубину и серьезность смысла, то он не просто имеет право, а и фактически должен либо модифицировать типовую форму, либо изобрести нечто особое. Проблема заключается в наличии чувства меры и вкуса – качеств, которыми в классическую эпоху дорожили едва ли не больше, чем самодовлеющей оригинальностью. Наконец, в-третьих, помимо «случайной» внешней формы, Кох говорит о «форме как вместилище прекрасного», которая «предстает как особый, в каждом случае индивидуальный, способ приведения разнообразия к единству» (1807, с. 156).

Ситуация, сложившаяся в музыкальной теории и практике 2-й половины XVIII – начала XIX века, удивительна и уникальна. Правда, в предыдущие века существования так называемой «опусной» музыки также не было никакой единой теории музыкальной формы. Лишь в эпоху зрелого и позднего барокко, в конце XVII – начале XVIII столетия, появилась тенденция к типизации важнейших форм вокальной и инструментальной музыки, однако этих форм и их вариантов было такое изобилие, что в единую систему их трудно свести даже сейчас. Репертуар типовых форм классической музыки намного ограниченнее, и они легко выстраиваются в иерархию от периода и песенных форм до сонаты. Тем не менее, почти никому из музыкантов и теоретиков того времени не приходило в голову описать эту иерархию во всех подробностях, поскольку в подобной кодификации не было особой нужды: форма вырастала как бы из самых фундаментальных законов мирового бытия и человеческого восприятия, определявших и развитие искусства в целом, и облик его конкретных явлений в частности. Господство типовых форм было следствием общего согласия относительно сути феномена музыкальной формы.

Логические и функциональные основы музыкальной формы освещались большей частью с точки зрения эстетики и риторики. Наиболее значимыми были такие понятия, как «начало», «конец», «единство», «единообразие», «тема», «контраст», «целое», «развитие», «связность». Статьи на эти темы включались в словари и энциклопедии, причем даже в те, где статья «Форма музыкальная» отсутствовала. По общему мнению теоретиков классической эпохи, произведение должно было начинаться так, чтобы слух не был направлен ни на что предыдущее, и заканчиваться также вполне определенно, то есть главным тоническим трезвучием. Начинаться и заканчиваться не с тонического трезвучия и не в основной тональности могли лишь разделы свободного характера – собственно фантазия, вступление, речитатив. Темп, ритм, тематизм, фактура должны были создавать ощущение «единообразия» (Einförmigkeit), не исключавшего контрасты, но варьировавшего их резкость и глубину в зависимости от жанра и характера целого (чем серьезнее жанр, крупнее форма и значительнее содержание – тем более глубокие возможны контрасты). Связность обеспечивалась производностью всего тематического материала из главной мысли. «Насколько это возможно, уже первый период должен заключать в себе характер всей пьесы», – полагал Кирнбергер (Зульцер I, «Anfang», с. 141). Согласно концепции музыки как языка, понятия «темы» (Thema), «мысли» (Gedanke, Idee) и «чувства» (Empfindung, Gefühl) были почти синонимами. К. Л. Юнкер писал (1777): «Основное чувство пьесы (которое, за вычетом побочных чувств, главенствует трижды: в начале, в середине и в конце), сконцентрированное в простом предложении (Satz), есть головное построение (Haupsatz), тема, мотив»[15]. В учебнике Коха мы читаем: «Композитор, создающий пьесу, повторяет то одну, то другую основную мысль, пока не захочет изменить чувство, которое он разрабатывает <...> –

[15] Цит. по: *Ritzel F.* Die Entwicklung der «Sonatenform» im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. S. 92.

или же связывает с главной мыслью такую побочную, которая снова направляет его к главной, и т. д. И этот способ действий точнейшим образом согласуется с природой наших чувств. Чувство также постоянно возвращается к одному и тому же вызвавшему его главному предмету, и всегда охотно рассматривает его с различных точек зрения» (1787, с. 98).

Эмоциональность классической музыки никоим образом не противоречит ее риторичности. Хотя от выдающихся музыкантов 2-й половины XVIII века уже не требовалось фундаментальной образованности, и ни один из венских классиков не имел не только университетского, но даже гимназического образования, понятийным аппаратом риторики они пользовались, поскольку он был издавна принят в теории музыки. Вслед за Маттезоном, применившим в «Совершенном капельмейстере» риторическую диспозицию к расположению музыкального материала, к этой идее вернулся Форкель, причем в труде вовсе не теоретического характера. Введение в его «Всеобщую историю музыки» (1788) включало большой раздел «О музыкальной риторике», где прежние латинские понятия обретали немецкие эквиваленты: «Вряд ли кто усомнится в том, что главной целью всех музыкальных произведений должно быть выражение и изображение наших чувств. И поскольку произведения определенного объема являются не чем иным, как речами, с помощью которых слушатели склоняются к некоему сочувствию и симпатическим волнениям, то они имеют те же правила распорядка и расположения мыслей, что и обычная речь. Стало быть, здесь также имеется тема (Hauptsatz), поддерживающие ее побочные темы (Nebensätze), расчленения (Zergliederungen) главной темы, опровержения, сомнения, доказательства и подтверждения. <...> Этот распорядок и последовательность отдельных частей называется эстетическим оформлением (Anordnung) мыслей, и музыкальное произведение, устроенное так, что в нем все мысли наивыгоднейшим образом взаимно поддерживают и усиливают друг друга, является хорошо оформленным» (1788, §§ 97–98, с. 49–50).

Систематику классических форм обычно начинают с простейшей самостоятельной формы – периода, и здесь теория классической эпохи имела ряд важных расхождений с теорией наших дней. В согласии с риторической традицией понятие периода трактовалось гораздо шире, чем ныне, и смысловые акценты были расставлены иначе. О конкретном числе графических или метрических тактов, составляющих период, теоретики классической эпохи вообще не упоминали. Создается впечатление, что для них это было не очень важно. Следуя старинной риторической традиции, восходящей к Аристотелю («Я называю периодом фразу, которая сама по себе имеет начало и конец и размеры которой легко обозреть»[16]), они уподобляли музыкальный период речевому и делили его не на метрические «квадраты», а на предложения и фразы, разделенные цезурами и кадансами разной глубины. Даже терминология использовалась та же, что и в пособиях по риторике (греческие понятия «комма», «колон», «семиколон» для

[16] Риторика, III, 9, 35. Цит. по: Античные риторики / Сост. и коммент. А. А. Тахо-Годи. М., 1978. С. 140.

обозначения фраз и частей предложений). Все теоретики той эпохи проводили прямые аналогии между речевыми цезурами и знаками препинания и музыкальными цезурами и кадансами. Поэтому в классической музыке «периодами» могли называться и стандартные восьмитакты песенно-танцевального склада, и такие крупные построения, как экспозиция сонатной формы.

К. Дальхауз (1978) предложил вернуться к различию между *периодом стиховым* и *периодом прозаическим*. Такое различие существовало в классическую эпоху реально. «Стиховой» трактовке периода были в большей мере привержены французские теоретики, поскольку французская музыка вообще была гораздо сильнее ориентирована на поэзию (в частности, александрийский стих с его специфической интонацией, парной рифмовкой и строгой системой цезур) и на танец. Поэтому, например, Антон Бемецридер писал в своем «Трактате о музыке» («Traité de musique», 1776): «Фразы членятся кадансами и рифмами; всё это есть в поэтическом языке и потому лишь на нем должна изъясняться музыка. Язык звуков – слишком обобщенный и неопределенный, чтобы допускать прозаические фразы. Слух в состоянии различать и запоминать музыкальные фразы только по подобию их окончаний и по парности в соотношении аккордов, тактов и размеров» (с. 236). В словаре Руссо статья «Период» отсутствует, хотя имеется статья «Фраза», содержание которой подходит к описанию периода: «*Фраза* – мелодическое или гармоническое последование, которое не имеет перерывов, образует более или менее завершенный смысл и заканчивается на цезуре более или менее совершенным кадансом» (1768, с. 376). Похоже, что для французов понятие «периода», в отличие от «фразы», чаще связывалось с прозаической речью. В «Полном курсе гармонии» Ж.-Ж. де Моминьи (1806) используются термины «полустих», «стих» и «период» – последний включает как минимум два стиха (verse). «Стиховой» прототип остается первичным, но теорию Моминьи нельзя считать чисто «стиховой», поскольку автор членит произведение не на метрические «квадраты», а на построения разной длины и разной степени структурной оформленности. Так, анализируя первую часть струнного квартета Моцарта d-moll K 421, Моминьи рисует следующую картину: экспозиция состоит из 8-ми «периодов» или 25-ти «стихов», разработка вместе с репризой – из 17-ти «периодов» или 48-ми «стихов»[17]. В Методической энциклопедии Моминьи развивает свою теорию: «Период может состоять из одной или нескольких фраз в зависимости от построения [construction] и смысла пьесы» (1818, с. 262). Теоретик пытается дать собственную классификацию периодов в зависимости от их смысла и функции. Если свести их в таблицу и соотнести с современными понятиями, получится примерно следующая картина:

Функция в форме	*Название периода*	*Сфера применения*
1. Главные периоды (périodes capitales)	1. Начальный (de début)	Главная партия
	2. Воодушевленный (de verve)	Связующая партия
	3. Мелодичный (melodieus)	Побочная партия
	4. Виртуозный (trait)	Нетематические пассажи

[17] *Ritzel F.* Op. cit. S. 241.

2. Подчиненные периоды (périodes inferieures)	1. Дополняющий (complémentair)	Дополнение
	2. Связующий (conjunctionell)	Связки, ходы, органные пункты
	3. Срединный (intermédiair)	Промежуточное построение

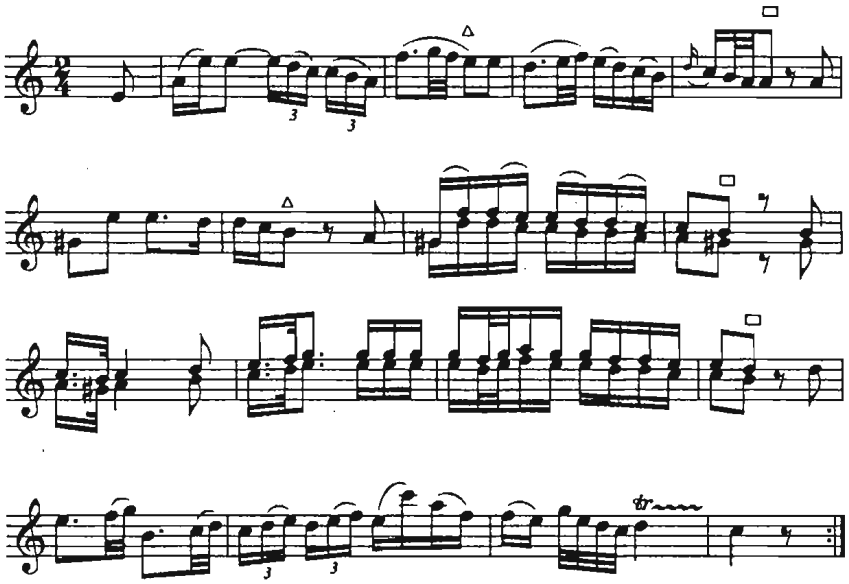
Этот опыт заслуживает внимания, однако оказывается непригодным для практического применения, поскольку функциональная классификация Моминьи уже не ориентируется ни на риторические, ни на метрически-структурные принципы. Если с помощью теорий немецких авторов можно успешно анализировать музыку венских классиков, то с помощью теории Моминьи сделать это весьма затруднительно.

У немецких авторов теория периода была разработана весьма подробно. Строение «стихового» периода, членящегося на двутакты и четырехтакты, объяснялось при описании песенных форм и при изложении Taktenlehre. «Прозаический» же период вел свое происхождение от барочной музыкальной риторики. Его прообраз можно усмотреть в том, что позже стали называть «периодом типа развертывания», также не членящимся на «стихи» и имеющим структуру «ядро – развертывание – каданс». В теории музыки классического периода эта логика распространяется на форму сонатной экспозиции, понимаемой как «большой период» (Hauptperiode у Коха) и опирающейся на риторические аналоги.

Например, в словаре Зульцера строение речевого периода рассматривается на примере смыслового разрастания простого предложения: *Человек смертен* (*Der Mensch ist sterblich*). Следующая степень полноты вносится при помощи придаточного предложения: *Даже человек,/ который рожден в высшем сословии,/ смертен* (*Auch der Mensch, der im höchsten Rang geboren ist, ist sterblich*). Но можно достичь и еще большей подробности, оставаясь в рамках периода: *Хотя даже человек,/ который рожден в высшем сословии,/ смертен,// всё же смерть великого монарха производит гораздо более сильное впечатление,/ чем смерть обычного человека* (*Obgleich auch der Mensch, der im höchsten Rang geboren ist, sterblich ist: so macht das Absterben einen grossen Monarchen weit stärkern Eindruck, als der Tod eines gemeinen Menschen*; Зульцер II, с. 34–35).

Мы позволили себе пометить косыми чертами цезуры, соответствующие музыкальным «отрезкам» и «абзацам» и предполагающие наличие кадансов. Но, поскольку между масштабными структурами речи и музыки полного тождества не существует, то исходный вариант периода («Человек смертен») может соответствовать либо четырехтакту из двух фраз («enger Satz» по Коху; 1787, с. 352), либо восьмитактовому предложению. Второй вариант фразы уже содержит «лишние», дополнительные, такты, и напоминает расширенный во второй своей части период, если даже не простую двухчастную форму. Третий, самый полный вариант, имеет глубокую цезуру посередине и вызывает прямые аналогии с периодом-экспозицией сонатной формы XVIII века или даже с сонатной формой целиком.

Подобным же музыкальным периодом Кох (1793, с. 231) иллюстрирует простейшую схему сонатной экспозиции, обозначая треугольничками границы цезур (Einschnitte), а прямоугольничками – границы «абзацев», имеющих срединные каденции.

Пример 2

Подавляющее большинство немецких авторов сходились на том, что сонатная форма состоит из двух «больших периодов». Второй из них составляют разработка вместе с репризой, если только между ними нет полного совершенного каданса (в противном случае периодов становится три). Хотя возвращение тематического материала в репризе было вполне очевидным, в теории сонатная форма трактовалась как «двухколенная» и в согласии с этим членилась знаками репризы на две неравные части (даже Бетховен понимал ее только так; об этом свидетельствуют его письма и ремарки в эскизах). Афоризм Ю. Н. Холопова («Реприза пишется затем, чтобы не повторять экспозицию») полностью соответствовал классическому пониманию сонатной формы, где возвращение (но не буквальное повторение) тематического материала вовлекалось в сложный процесс риторического, драматургического и тонально-гармонического развития единой музыкальной мысли, соединявшей в себе идею, образ и эмоцию.

Эта двухфазная формула развития стала в классической музыке почти универсальной.

Период **(Период)** **Период**

T — D не T ——— (D) ———— T

[Экспозиция] [Разработка] [Реприза]

В самом развитом своем варианте она соответствует сонатной форме, но встречается и в ариях, и в простых трехчастных формах неприкладного характера, особенно таких, как позднеклассический менуэт и скерцо, где метрическая

игра в нарушение квадратности приводит к разрастанию этих форм до сонатной или к огромной диспропорции между лаконичным первым периодом (коленом) и широко развитым вторым.

Возможно, это наиболее существенное различие между теорией сонатной формы классической эпохи и «школьной» теорией XIX–XX веков, что порою вызывает терминологические и смысловые затруднения при анализе. Именно с точки зрения старой теории становится понятным, почему главная тема классической сонатной формы обычно строится как *предложение* (Satz, Absatz), а не *период*, и если все-таки она образует период, то почему его каданс, как правило, «маскируется» при помощи метрического наложения (музыкальная мысль еще не закончена, и «точку» ставить нельзя; наложение превращает ее в «точку с запятой»). Концепция «большого» периода объясняет также, почему сонатная экспозиция не членится совершенными кадансами и почему у классиков модуляция в далекую тональность не может быть облечена в форму периода, ни «прозаического», ни, тем более, «стихового». Кроме того, встречаются вполне классические экспозиции, в которых проблематично отграничить главную, связующую, побочную, заключительную партии, поскольку все границы «смазаны» (например, у Бетховена в I части Сонаты op. 101). В рамках «большого периода» это совершенно нормально, и если в музыке 1760–1770-х годов мы еще можем ссылаться на историческую «недоразвитость» сонатной формы, то по отношению к Бетховену это объяснение уже не действует.

Каденционный план «большого периода» и сонатной формы в целом был тесно связан с тонально-гармоническим развитием. Эта часть теории также была разработана весьма детально, образуя учение о «мелодической пунктуации» (melodische Punktuation). Как уже упоминалось, в мажорном произведении движение обычно направлялось в сторону доминанты, в минорном – в сторону параллели. В процессе этого предусматривались остановки – «точки отдохновения духа» (Ruhepunkte des Geistes): например, на тонике, ее доминанте, двойной доминанте и новой тонике (прежней доминанте). Раздел «большого периода», завершавшийся на тонике, Кох называл *основным абзацем* (Grundabsatz), а на доминанте – *квинтовым*. Два «абзаца» принадлежали главной тональности (заканчиваясь, к примеру, ее тоникой и доминантой), два других – побочной.

Если совместить терминологию, которую использует Кох, с современной нам, то получится примерно следующая схема экспозиции, описанная им в 3-м томе его учебника композиции (1793):

Современные термины:	главная партия	связующая партия	побочная партия (перелом)	заключительная партия
Кох:	основной абзац	квинтовый абзац	абзац, абзац	«разъясняющий период»

Дублировать эти функции, ставя рядом два равнозначных основных или два квинтовых «абзаца», было нежелательно, хотя классики иногда к этому прибегали, компенсируя такие дублировки тематическими контрастами.

А. Ф. К. Коллман, немецкий композитор и органист, работавший в Англии, описывает в своем учебнике построение «длинной пьесы» в гораздо более абстрактных, уже не привязанных к риторике, понятиях. По его терминологии, большая «секция» (section, аналогичная «большому периоду» немецких теоретиков), делится на две меньшие секции, а они, в свою очередь, могут делиться еще на две, так что в результате каждый раздел состоит из четырех мелких секций (1799, с. 5). Третья подсекция соответствует нашей разработке, четвертая – репризе.

Современные термины:	Экспозиция =	Главная партия	Побочная партия
		главная связующая	побочная заключительная
Коллман:	«Большая	Две подсекции	
	секция» =	четыре мелкие секции	

Примечательно, что эта теория излагалась в первом разделе учебника, где говорилось о модуляции (то есть о гармонической логике) музыкального произведения. Ни единого слова о тематической диспозиции мы здесь не найдем: «Первая подсекция (subsection) должна содержать выход из тональности в направлении его мажорной пятой ступени или, при миноре, третьей. Она может заканчиваться либо тоническим аккордом, либо доминантовым; однако последнее лучше. Вторая подсекция заключает в себе первый вид развития. Он состоит в наиболее естественной модуляции, нежели та, что встретится в третьей подсекции [то есть разработке]. Можно обойтись лишь пятой или третьей ступенью, либо затронуть некоторые родственные, а то и неродственные тоны, если только надлежащим образом оформленная модуляция (formal digression) делается не в каждом из этих строев, а только в упомянутых пятом и третьем. Третья подсекция, или начало второй секции включает второй вид развития, состоящий в отклонениях во все те строи и лады, кроме пятой (или третьей) ступеней. Здесь уместны те внезапные модуляции или энгармонические перемены, которые данная пьеса допускает или требует. Четвертая подсекция возвращает нас в главный тон и включает в себя третий вид развития, одинаковый с тем, что был в первой секции. <...> Вышеупомянутый план модуляции применяется в большинстве сонат, симфоний и концертов, равно как и в разработанных ариях и хорах всех крупных композиторов, ибо он самый разумный и наиболее всех прочих, доселе известных, приспособленный к природе нашего восприятия и наших чувств. <...> Из упомянутого плана модуляции исключаются: во-первых, пьесы, содержащие три, четыре и более длинных секции; во-вторых – рондо, в-третьих – фуги» (1799, с. 5–6).

Антириторический подход Коллмана, соединяющий в себе немецкую четкость и английский практицизм, может показаться излишне сухим, однако на самом деле он далек от схоластики. По сути, он всего лишь дает начинающему композитору наиболее общее представление о закономерностях, движущих универсальной классической двухколенной формой, не настаивая на приоритетности какого-то одного ее варианта. В первых же строках своего трактата Коллман говорит о том, что, приступая к сочинению, следует представить себе природу пьесы (то есть ее жанр и общую стилистику), ее качества (такие как длина, ис-

полнительский состав, образный характер) и предназначение (ибо для музыканта классической эпохи очень важно, кем, когда и для кого будет исполняться симфония или соната).

В отличие от более поздней теории, рассматривавшей сонатную форму как противопоставление и развитие по крайней мере двух контрастных тем, теория классической эпохи практически никак не регламентировала тематическое строение экспозиции. И моцартовская пестрая многотемность, и гайдновская одно-темность, и бетховенский тематический дуализм были одинаково возможными вариантами построения «большого периода». Пожалуй, теоретики настаивали лишь на приоритете главной мысли, и потому она обычно воплощала более активный, обобщенный, мужественно-волевой образ. Особенно это касалось симфоний, где все темы должны были иметь более лапидарный облик, нежели в ансамблевой и сольной музыке (симфонии были «коллективным» по своей эстетике жанром и обычно игрались с листа, без репетиций).

Было бы неправильным сводить принципы построения классической сонатной формы лишь к взаимодействию риторических и тонально-гармонических планов. В музыкальном отношении исключительно важным было влияние на сонату, с одной стороны, песенно-танцевальных форм (соната боролась с их квадратными структурами, но охотно пользовалась ритмической энергетикой и жанровой семантикой менуэтов, контрдансов, и т. д.), а с другой стороны, фуги в ее осовремененном понимании, о чем уже говорилось выше. В драматургическом же отношении на трактовку сонатной формы классиками влияли опера, драма и некоторые роды словесности. Это проявлялось, в частности, в прямом использовании в инструментальной музыке вокальных жанров и форм (ария, романс, речитатив и ариозо, каватина, ариетта), что заставляло исполнителей и слушателей мысленно представлять себе некую ситуацию с соответствующим текстом. Причем если у К. Ф. Э. Баха, Гайдна и Бетховена мы чаще встречаем свободные формы (речитатив и ариозо), то у Моцарта – закругленные формы арии (Adagio-форма) и романса (обычно – тоже одна из форм рондо). Из драматического театра и художественной прозы в музыку проникли яркая характеристика персонажей (в музыке – тем) и представление о некоем «сюжете», движущем развитием формы. Театральные аналогии чаще возникали у французских теоретиков, сравнивавших три части сонаты или симфонии с тремя актами драмы (Б. де Ласепед, «Музыкальная поэтика», 1785), или экспозицию, разработку и репризу сонаты – с завязкой, кульминацией и развязкой драмы (Рейха, Учебник композиции). В немецкой теории общим местом было сравнение сонатного allegro, особенно симфонического, с одой – то есть крупным поэтическим произведением, в котором внешний «поэтический» беспорядок обнаруживал под собой строгую художественную логику (Шульц, статья «Symphonie» в словаре Зульцера).

Таким образом, хотя дисциплина «музыкальная форма» выделилась из общей теории композиции лишь после того, как классическая эпоха завершилась, было бы ошибкой утверждать, что учение о форме пребывало тогда в неразвитом состоянии. Напротив, детальная разработанность многих его отделов, соз-

дание соответствующего терминологического аппарата и принцип ориентации теории на современную музыкальную практику сделали необходимым и возможным появление в 1-й половине XIX века обобщающих трудов на эту тему. Вместе с тем теория классической эпохи, еще не став одной из «школьных» дисциплин, отличалась определенной свободой; она во многих отношениях была гораздо менее нормативной, чем впоследствии, и оставляла за композитором право на свободу выбора, разъясняя лишь самые общие принципы построения музыкального целого, но не предписывая никаких схем.

Рекомендуемая литература

Гервер Л. Ars combinatoria в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 135. М., 1996.

Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. М., 1983.

Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996.

Лебедева А. Ars combinatoria и музыкальная практика XVIII века. Автореферат дис. ... канд. иск. М., 2002.

Мельник В. Трактат о высокой музыкальной композиции Антонина Рейха // Проблемы музыкальной теории. М., 1991.

Холопов Ю. Н. Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена // Бетховен: Сб. статей. Вып. 1. М., 1971.

Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.

Холопова В. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. М., 1979.

Шушкова О. Раннеклассическая музыка: Эстетика. Стилевые особенности. Музыкальная форма. Владивосток, 2002.

Юшкевич Е. К. Ф. Э. Бах и его книга. Комментарии // К. Ф. Э. Бах. Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая. 1753. СПб., 2005.

Arnold F. T. The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practised in the XVIIth and XVIIIth Centuries. Vols. 1–2. New York, 1965.

Dahlhaus C. Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1978, H. 2.

Ratner L. Classic music: Expression, Form, and Style. New York; London, 1980.

Ritzel F. Die Entwicklung der «Sonatenform» im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. 2. Aufl. Wiesbaden, 1969.

2. Классическое учение о музыкальной форме Адольфа Бернхарда Маркса

Адольф Бернхард Маркс (1795–1866) – немецкий музыкант широкого профиля: композитор, критик, общественный деятель, но прежде всего – выдающийся ученый-теоретик и педагог.

Сын врача, Маркс осваивал (в качестве первой профессии) юриспруденцию в университете Галле, параллельно занимаясь музыкальной композицией с Д. Тюрком. По окончании университета в 1815 и нескольких лет юридической практики в Наумбурге переехал в Берлин (1821), где совершенствовался в композиции под руководством К. Ф. Цельтера. С 1824 в течение семи лет занимал пост редактора в основанной им «Берлинской всеобщей музыкальной газете» (и заслужил в этом качестве одобрение Бетховена). В тот же период начали публиковаться первые книги Маркса как инструктивного характера («Искусство пения, практическое и теоретическое», 1826[1]), так и общеэстетического («О живописи в музыке: майский привет философам искусства», 1828[2]), а также музыкальные сочинения (среди которых песни, хоры, позже – оратория «Моисей», исполненная под руководством Ф. Листа). С 1828 Маркс преподает теорию композиции в Берлинском университете; в 1850 принимает участие в организации Берлинской музыкальной школы (позже – Берлинская консерватория) и ведет там композицию до 1856 года. О целях и методах обучения он размышляет в работе «Музыкальное учение прошлого в споре с нашей эпохой» (1841)[3], где критикует, в частности, генерал-басовый метод Зигфрида Дена. В конце жизни Маркс создал солидные исторические монографии о почитаемых им авторах (Бетховен. Жизнь и творчество, 1859[4]; Глюк и опера, 1863[5]). Но, как показало время, особое место в истории музыкальной науки заняли его работы по теории композиции, и прежде всего, благодаря разработанному в них учению о музыкальной форме.

Главный теоретический труд Маркса – четырехтомное «Учение о музыкальной композиции, практическое и теоретическое» – издавался на протяжении десяти лет, с 1837 по 1847 год[6]. Параллельно был создан однотомный «Всеобщий

[1] *Marx A. B.* Die Kunst des Gesangs, theoretisch-praktisch. Berlin, 1826.

[2] *Marx A. B.* Über Malerei in der Tonkunst: ein Maigruss an die Kunstphilosophen. Berlin, 1828.

[3] *Marx A. B.* Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. Leipzig, 1841.

[4] *Marx A. B.* Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen. Berlin, 1859.

[5] *Marx A. B.* Glück und die Oper. Berlin, 1863.

[6] *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. Bd. I. Leipzig, 1837, Bd. II – 1838, Bd. III – 1845, Bd. IV – 1847. Последующие ссылки делаются по переизданиям: Bd. I – Leipzig, 1852, Bd. II – 1856, Bd. III – 1857, Bd. IV – 1851.

учебник музыки», обращенный к более широкой аудитории, но сохранивший ключевые положения теории Маркса[7].

«Учение о композиции» – это сводный трактат, где содержатся сведения по элементарной теории, гармонии, полифонии, музыкальной форме и инструментовке. Нацеленные на обучение *сочинению* – танцев, песен, сонат и т. д. (а не теоретическому их анализу), названные дисциплины представлены в нем слитно, объединенными в целостное учение, а не порознь (как в специальных учебниках по отдельным предметам). Мелодия и гармония, ритм и форма, голосоведение, фактура, полифония – всё у Маркса изложено вместе, согласно общему методу продвижения от простого к сложному. Комплексный подход к изучению материала отмечает и он сам, указывая на следующие основные аспекты единого учения о композиции: 1. Ритмика; 2. Мелодика; 3. Гармония; 4. Контрапункт; 5. Художественные формы; 6. Инструментальные сочинения; 7. Вокальные сочинения.

Маркс подчеркивает практическую направленность своей работы и иллюстрирует процесс композиции многочисленными собственными музыкальными примерами. Ссылаясь также в качестве образцов на произведения Гайдна, Моцарта, Вебера, Баха, Генделя и других, он всё же в первую очередь опирается на творческую практику Бетховена, пламенным почитателем которого был всю жизнь. Неустанно изучая его музыку и откликаясь на нее во многих статьях, Маркс впервые ввел столь значимый до сегодняшнего дня термин «сонатная форма». И именно марксово учение о форме в исторической перспективе оказалось наиболее влиятельным – не только в теоретическом, но и в практическом плане[8].

Музыкальную форму в эстетическом аспекте Маркс определяет через известные категории *Inhalt* (содержание, или – ощущение, представление, идея, как поясняет Маркс) и *Gestalt* (внешний облик), где второе являет осуществление, становление первого[9]. Характеризуя же музыкальное произведение в его предметности, он подчеркивает наличие (как и в любой «художественной форме») некой «протяженности», необходимо имеющей свое начало и свой конец[10].

---

[7] *Marx A. B.* Allgemeine Musiklehre. Leipzig, 1839. Переведенный (уже с 9-го немецкого издания!) на русский язык, этот популярный учебник неоднократно издавался и в России (1-е изд.: *Маркс А. Б.* Всеобщий учебник музыки / Пер. с нем. под ред. А. С. Фаминцина. СПб., 1872; последующие ссылки делаются по 3-му изд.: М., 1893).

[8] Маркс подчеркивает значение этого отдела науки для музыкантов всех специальностей; во «Всеобщем учебнике музыки» он пишет: «Желательно, чтобы всякий занимающийся музыкой имел по крайней мере общие сведения о художественно-музыкальных формах <...> Ибо, кто старательно упражнялся в распознавании формы музыкальных произведений, тот вернее и глубже поймет намерения композитора в каждом его сочинении, в каждой части последнего; он легче поймет то, что хотел выразить композитор и будет лучше знать, как это должно быть передано и исполнено». Указ. изд. С. 275.

[9] «Форма есть способ, коим содержание произведения – ощущение, представление, идея композитора – становится внешне выраженным, оформленным». Bd. II. S. 5.

[10] Bd. II. S. 4.

Отражением этого общего свойства является, по Марксу, формула *покой – движение – покой*[11]. Она трактуется в качестве всеобщей праосновы – «первичная противоположность и основная форма всех музыкальных построений», которая обнаруживается как в наипростейших образованиях, так и во всё более сложных музыкальных конструкциях[12]. Развертывание этой логики от элементарных прообразов до высших форм Маркс демонстрирует по мере объяснения всё новых этапов композиции.

А начинается сочинение, по Марксу, с «изобретения мелодии», в связи с чем им незамедлительно вводится понятие *мотива*. Ведь мелодия организована не только тонально – на основе гаммы, не только линеарно – двигаясь вверх, вниз или «блуждая»; мелодия должна быть «мотивирована» (что звучит по-хорошему двусмысленно: мотивированная – значит сложенная из повторяемых элементов – мотивов, и потому одновременно – обоснованная, убедительная[13]). Лишь тогда она получает определенный смысл – из набора звуков превращается в мысль, в выражение того, что таится в душе композитора.

В музыке всё исходит из мотива, словно из ростка; в нем содержится некое «стремление», пробуждающее всё последующее[14]. Определяя мотив как группу из двух, трех и более звуков, Маркс не связывает его с однотактом: например, два кратких мотива могут объединиться, по его мнению, в один бóльший[15].

Маркс подчеркивает, что художественная ценность заключается не в самом мотиве, а в его применении, и потому безотлагательно разъясняет основные методы работы с мотивом – *повторение* на тех же ступенях, *смещение* на другие ступени, *обращение*, *уменьшение* и *увеличение*. В результате этих и других подобных преобразований из мотива развиваются музыкальные формы.

---

[11] Bd. I. S. 23.

[12] Маркс видит ее «прежде всего в противоположности тоники и гаммы, затем – в противоположности тонической и доминантовой гармоний, позже – в трехчастной песне (так же как неразвитую – в двухчастной песне и любом периоде)». Bd. III. S. 103.

[13] Согласно первоначальному значению слов: фр. motif – побудительная причина, повод к какому-либо действию; motiver – обосновывать, приводить доводы, основания – мотивы.

[14] Bd. I. S. 32–33. Во «Всеобщем учебнике музыки» категория мотива как бы расслаивается: взятый в аспекте высоты (вне ритма) мотив назван *тоническим*, в аспекте ритма вне высоты – *ритмическим*, а в совокупности того и другого – *мелодическим*. Наименьшую же единицу формы (что ближе к привычному нам пониманию мотива) Маркс называет *звеном* (Glied). Указ. изд. С. 206–208, 211.

[15] Примечательно, что практически тому же времени принадлежит оказавшееся весьма перспективным определение Лобе (*Lobe J. Ch.* Lehrbuch der musikalischen Komposition. Bd. I. Leipzig, 1850), согласно которому мотивом называется «фигурное содержание (Figureninhalt) одного такта» (цит. по 4-му изд.: L., 1874. S. 11). Позже почетное место в истории теоретической мысли о мотиве займет Г. Риман, в фарватере которого следовал Э. Праут.

Их рассмотрение начинается с так называемых *первичных форм* (Grundformen), лежащих в основе всякой музыкальной композиции (и в этом смысле – основных). К ним причислены всего три (из коих одна – с оговоркой):

предложение – период – ход[16]

Satz – Periode – Gang

Не вполне соответствует статусу «первоструктуры» период, поскольку уже являет собой объединение предложений; но ввиду важности этой формы Маркс всё же причисляет ее к «основным»[17].

Предложение[18] как выражение *покоя* обладает завершенностью, но и содержит импульсы для роста бóльших звуковых образований. Таким образом, прямо не говоря о том, Маркс в действительности указывает на экспозиционную природу предложения.

Сущность хода определяется путем его противопоставления предложению. В первую очередь подчеркивается его незавершенность («ход – это мелодия без определенного окончания»[19]), а затем, в качестве другого фундаментального свойства, названа «подвижность»[20].

Выделив эти важнейшие для теории композиции понятия, Маркс, однако, еще весьма далек от их полной теоретической интерпретации. Например, такое принципиальное для Satz (вне периода) свойство, как «структура дробления с замыканием», было внятно зафиксировано, по-видимому, только А. Шёнбергом[21], а глубокое истолкование специфической природы Satz как формы внутренне более сложной и искусной, чем период, дал наш современник Ф. Гершкович (по-русски именовавший ее фразой[22]). Некоторые подробности относительно «основных форм» будут прорисовываться Марксом позже, когда он начнет неторо-

---

[16] Во «Всеобщем учебнике музыки» они даны в ином порядке: «Всякая музыкальная идея может быть представлена в трех основных формах: в виде хода, предложения или периода» (Указ. изд. С. 274).

[17] Из двух оттенков слова Grundformen – формы первичные и основные, в связи с периодом уместнее выделить второй.

[18] В переводе на русский язык чрезвычайно емкий немецкий термин Satz в значении наименьшей экспозиционной формы закрепился, по инициативе С. И. Танеева, как *большое предложение*.

[19] Bd. I. S. 35.

[20] Bd. I. S. 190. В качестве иллюстрации предлагается перемещение на разную высоту элементарного двузвучного мотива, и в этом отражен (несмотря на очевидный схематизм) важнейший метод построения хода (позже названный Ю. Н. Холоповым «репликацией»). Далее выясняется, что на месте повторяемого на разной высоте мотива может оказаться построение более крупное – даже предложение, и тогда образуется *ход предложениями*, или *цепь предложений* – Satzkette (Bd. I. S. 224).

[21] Посредством термина *liquidation* – «уничтожение, ликвидация» основного мотива (*Schoenberg A.* Fundamentals of musical composition. London; New York, 1967. P. 58. В рус. пер. Е. Доленко: *Шёнберг А.* Основы музыкальной композиции. М., 2000).

[22] Филип Гершкович о музыке. М., 1991. С. 45–49.

пливо и обстоятельно, более на собственных, сочиняемых на глазах читателя примерах, описывать построение форм с ходами – прежде всего рондо.

Период, как уже говорилось, Маркс ставит рядом с двумя истинными первоформами, указывая на его производный характер: период – это сложение, составление (Zusammengesetze) двух предложений или, согласно определению из «Всеобщего учебника музыки», это «форма из двух отвечающих друг другу предложений»[23] – *Vordersatz* и *Nachsatz* (то есть *предшествующего* и *последующего* – в русском переводе, или *главного* и *придаточного* – в другом варианте, которого придерживался С. И. Танеев).

Отмечая возможность внутреннего и внешнего расширения периода (и демонстрируя различные приемы), Маркс трактует именно с этих позиций период из трех и четырех предложений[24].

За основными, первичными формами у него следуют песенные формы.

Песенная форма понимается Марксом как сочинение, *содержащее только одну мысль* – в отличие от иных, которые содержат в себе больше чем одну мысль[25]. Однородное единое содержание составляет для Маркса главный критерий песенной формы: он специально оговаривает, что не имеет значения – для пения предназначена пьеса или же нет. Однако, констатируя этот факт, Маркс не счел необходимым как-то обосновать введенный им термин, отчего последний и подвергался позже критике (в частности, со стороны англичанина Э. Праута, который, вслед за Г. Риманом, отказался от термина «песенная форма»[26]).

Довольно обширное семейство песенных форм у Маркса особенно наглядно представлено в компактном обзоре «Всеобщего учебника музыки», где под общей *песенной* рубрикой названы, помимо *предложения*, *периода*, *двухчастной* и *трехчастной* форм, еще и форма с *трио*, а также *вариации*[27]. Основание для присоединения последней формы таково: вариации – это всего лишь повторение той или иной песенной формы, пусть и измененное. Вопрос о форме с трио гораздо серьезнее – там явно больше, чем одна мысль, но... Маркс снимает его простым и отчасти убедительным соображением: трио это, по сути, отдельная

---

[23] Всеобщий учебник музыки. С. 14.

[24] Bd. I. S. 41, 47, 49; Bd. II. S. 46–57.

[25] Во «Всеобщем учебнике музыки» Маркс определяет форму песни, как «музыкальные сочинения с одной главной мыслью, которая представляется или в виде вполне законченного предложения, или в виде периода (с первым и вторым предложением), или также в виде как бы распавшегося периода с двумя (первою и второю) или тремя (первою, второю и третью) частями (в последнем случае третья часть обычно составляет повторение первой)» (Указ. изд. С. 299).

[26] См. сн. 46 в теме *VI.3.2* (с. 313).

[27] Всеобщий учебник музыки. С. 299–300. В «Учении о композиции» мысль о принадлежности всех указанных форм песенным тоже присутствует; но, «рассредоточенная» (сообразно самим формам) по разным разделам книги и даже томам, она не столь очевидна.

пьеса, и целое (если о нем допустимо говорить) есть последование двух (а то и трех, при наличии еще одного трио) самостоятельных форм, каждая из которых – не более чем песня. Они лишь «внешне» приставлены друг к другу, тогда как для образования действительно новой формы нужна глубокая внутренняя связь.

Несколько противоречит сказанному «сквозная нумерация» частей, принятая у Маркса в подобных формах: в случае двухчастной песни в каждом из слагаемых форма считается 4-частной, а с учетом репризы – 6-частной; при наличии второго трио она становится 8-частной и даже 10-частной (если между двумя трио есть реприза)[28]. Но это забавное недоразумение легко разъясняется: как подчеркивает Маркс, части объединены попарно – в самостоятельные формы, с которых и начинался разговор.

Таким образом, не вводя специального разделения на простые и составные песенные формы, но подчеркивая момент *сопоставления* (в частности, тонального) главной пьесы (или даже «головной» – Hauptstück) с трио, Маркс по существу говорит именно об этом.

Попутно отметим, что старший современник Маркса – Антонин Рейха (чех по происхождению, многие годы работавший в Париже) в более раннем «Трактате о высокой музыкальной композиции» (1824–1826)[29] не только зафиксировал в особом названии – *большая трехчастная форма* – ее хотя бы относительную самостоятельность в общей системе форм, но и определил специфику. Она состоит в функциональном тождестве или, по крайней мере, близости частей («показ тем») и в непосредственном сопоставлении без переходов, что им выражено достаточно ясно: «Вторая часть начинается в другой тональности с новыми темами и является как бы еще одной экспозицией. Тональность этой части должна свободно сочетаться с тональностью первой части без промежуточных модуляций»[30]. А уж последователь Маркса немец Людвиг Бусслер позже ввел собственно понятие *сложной*, или *составной* (zusammengesetze) песенной формы[31].

Хотя категория песенной формы признавалась (в теории и на практике) очень многими музыкантами XIX–XX веков, убедительное обоснование этого термина было дано только в наши дни Ю. Н. Холоповым, который во главу угла поставил метрическую природу формы (Марксом почти не затронутую). Не внешнее жанровое подобие (например, фактурно-мелодическое), а коренной закон регулярности – идущий как от песенно-стиховых текстов, так и от песенно-танцевальных движений – подтверждает генетическую общность песенных форм с их прародительницей – песней как таковой, и оправдывает сохранение

---

[28] Bd. II. S. 79–80.

[29] *Reicha A.* Traité de haute composition musicale. V. 1–2. Paris, 1824–1826. Перевод трактата на русский язык имеется в работе: *Мельник В.* Трактат о высокой музыкальной композиции Антонина Рейха (Музыкальная теория и практика во Франции XIX века). Дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 1992 (Приложение).

[30] Цит. по: *Мельник В.* Указ. соч. Приложение. С. 177.

[31] См. далее сн. 59 (с. 296).

древнего «фамильного» имени вне зависимости от любых, в том числе и чисто инструментальных покровов[32].

Вариациям, в отличие от составных форм, Маркс выделил самостоятельную позицию в своем перечне форм[33] и немалый раздел трактата, с довольно подробной и разносторонней характеристикой. Он рассматривает как тему, так и методы ее варьирования, подчеркивая, что «тема должна быть ценна своей обработкой»[34]. В зависимости от последнего Маркс разделил вариации на два вида: 1) *формальные* (Formal-Variation), или, может быть, точнее – *фóрмульные* (поскольку речь идет о *фигурационных*, как их теперь называют, вариациях, которым свойственны типовые фигуры, или формулы; 2) *характерные* (Karakter-Variation), для которых типично жанровое преобразование темы (например, песни – в марш, танец, фугу; а также включение их в более крупные формы – рондо и сонату)[35].

Проследив действие относительно простых принципов формообразования – на основе повторения песни (принцип варьирования) и чередования песен (принцип сложения), Маркс переходит к более изощренным, ведущим к образованию форм крупных, но внутренне единых. В числе последних – формы рондо, а также сонатная; но именно теорией форм рондо Маркс ныне известен более всего.

Тем не менее, он вовсе не был первооткрывателем: форму рондо описывали задолго до Маркса. Например, И. Маттезон рассматривал ее в связи с арией; на грани XVIII–XIX веков довольно детальный портрет рондо – как формы вокальной по происхождению, но имеющей многие «выходы» в инструментальную область – дал Г. К. Кох.

В отличие от них, Маркс ориентировался на музыку более позднюю (даже в сравнении с Кохом) и прежде всего – инструментальную; там рондо, размножившись в новых условиях, обретало самый разный облик, и нелегко было за разными обличьями уловить общие черты. Однако Марксу удалось открыть действие единого принципа и, на этом основании, разработать наиболее подробную и созвучную своему времени систематику форм рондо.

В качестве необходимого признака рондо Маркс называет *связь частей,* для начала – внешнюю: форма складывается из устойчивых построений (Satz) и соединяющих их ходов (Gang). Однако Satz получает здесь более широкую трактовку, чем в случае с вышерассмотренной «первоформой»: это уже не только (и

---

[32] См.: *Холопов Ю. Н.* Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. М., 1978.

[33] Так же как и Рейха, Праут; но в отличие от Бусслера, Римана, Аренского, которые видят в вариациях лишь видоизмененное повторение формы, заданной темой, и специально ее вообще не рассматривают.

[34] Bd. III. S. 54.

[35] Bd. III. S. 59–82. Отметим попутно, что разделение вариаций на *строгие* и *свободные* первым ввел Праут (*Prout E.* Applied forms. London, 1895 / в рус. пер. Ю. М. Славинского: *Праут Э.* Прикладные формы. М. [б. г.]. С. 87).

даже не столько) предложение, сколько более крупная песенная форма, хотя номенклатурно-формальный момент не первостепенен. Важнее, что это участок устойчивости – «покоя»[36]. Он предназначен теме (правда, у Маркса данного слова нет – все оттенки смысла, в том числе и тематический, вбирает бездонное Satz); этим он отличается от хода как воплощения «движения»[37]. От числа и соотношения тем и ходов, зависит конкретный вид формы рондо.

Всего Маркс различает пять форм рондо. Они подразделяются на две группы: *малое* рондо (1-я и 2-я формы) и *большое* рондо (3-я, 4-я и 5-я формы). В больших (или, точнее, бóльших – grössern) формах частей-тем (всё тех же Sätze), соответственно, больше, и отношения между ними несколько иные. Но указания на многократную повторность главной темы как необходимого свойства форм рондо у Маркса нет. Общим для всего рондового семейства фундаментальным качеством признается тесная взаимозависимость частей, каковая отсутствует между элементарно «сополагаемыми» пьесами составных песенных форм. Напомним еще раз твердую позицию Маркса: если за одной завершенной песенной формой следует «без внутренней и крепкой связи» такая же самодостаточная другая, то получается не новая форма, а только «последование различных завершенных песен»[38].

Но даже наличие ходов самих по себе, ходов как средства «формального» связывания, не гарантирует истинной новизны формы (в смысле: принадлежности ее другому типу); новое качество возникает лишь в том случае, «если различные части (Sätze), или части и *ходы*, не внешне приставлены, а *внутренне присущи* прочно связанному целому»[39], то есть обусловлены природой материала.

Первая форма рондо предполагает выходящее из главного построения еще одно, последующее «излияние» со своим содержанием – если главное не удовлетворяет, если оно рождает душевное движение, которое не исчерпывается в нем самом. Общая схема 1-й формы рондо:

Satz – Gang – Satz
тема – ход – тема

По поводу сочиненной им (в качестве инструктивного образца) пьесы Маркс пишет: «Рассматривая ее в целом, видим, что она состоит из темы (Satz) – хода – темы, причем тема является законченной в себе, покоящейся в себе, а ход, напротив, исполнен движения, он ищет каденцию и цель не в себе самом, но в чем-то другом. Это приводит нас обратно к первичной противоположности и к первичной форме всех музыкальных построений: покой – движение – покой, которую мы находим прежде всего в противоположности тоники и гаммы, затем – в противоположности тонической и доминантовой гармоний, позже – в трехчастной песне (так же как неразвитую – в двухчастной песне и в любом периоде).

[36] Или, позже, по Шёнбергу–Веберну–Гершковичу, – *твердого* (fest).

[37] Или, по Шёнбергу–Веберну–Гершковичу, *рыхлого* (locker).

[38] Bd. III. S. 95.

[39] Ibid. Курсив мой. – *Т. К.*

<...> Однако в рондо <...> эти массы расширены и организованы более совершенно»[40]. Для рондо, говорит Маркс, типичнее двухчастная и трехчастная формы в главном построении, тогда как для песенной формы – предложение и период. В ходах (гомофонных или полифонических, что равно возможно) нет какой-либо законченной формы; в крайнем случае, он представляет уже упоминавшуюся «цепь предложений».

Учебный образец Маркса вполне убедителен – после темы в двухчастной песенной форме следует именно ход, который начинается с тоники, как серия дополнений, и очевидно связан с темой в мотивном отношении. Художественные примеры первой формы Маркс приводит (только в приложении[41]) из Бетховена, это: I часть (In Tempo d'un Menuetto) Сонаты № 22 (op. 54) F-dur и II часть (Adagio) Сонаты № 3 (op. 29) C-dur (где ход, по мнению Маркса, имеет некоторые черты завершенного построения).

В связи с 22-й сонатой Маркс отмечает, что хотя основной вид 1-го рондо HS–G–HS (то есть главная тема – ход – главная тема), у Бетховена в данном случае иначе: HS–G–HS–G–HS[42]. Таким образом, признается возможность повторения частей в первой форме рондо (как и во второй)[43].

Вторая форма рондо отличается тем, что помимо главной темы (в песенной форме) есть и другая – побочная, оттеняющая; а связывают их ходы.

Общая схема 2-й формы рондо:

Hauptsatz – Seitensatz – Hauptsatz
главная тема – побочная тема – главная тема .
(тире здесь обозначает ход)

Побочная тема излагается в новой тональности, родственной («нижняя или верхняя доминанта» – то есть S или D, параллель, также одноименная) или более далекой. Переходы между главной и побочной темами желательны, но первый, уводящий ход может отсутствовать. Если же он есть, то обычно короче и проще второго, возвратного (строение которого зависит от свойств побочной темы, в частности, от ее тональности). Побочная тема может ограничиваться периодом и даже предложением; кроме того, она нередко склоняется к «ходообразному растворению». Как и в первой форме, возможно повторение частей рондо. В конце нередко заключение – на теме главной или побочной, или «составленное из ходов» (то есть, на материале ходов).

Инструктивный пример Маркса (намеченный в своих основных частях), в общем, не противоречит сказанному. Ходы в нем хотя и довольно скромные, но мотивно ответственные, действительно устанавливающие внутреннюю связь. А

---

[40] Bd. III. S. 103.

[41] Bd. III. S. 572–577.

[42] Bd. III. S. 576.

[43] Дополнительные образцы 1-й формы рондо из более поздней музыки, приводимые Ю. Н. Холоповым: «Размышление» для фортепиано D-dur Чайковского; Larghetto из Классической симфонии Прокофьева (с повторением хода и темы), его же Andante из Второй фортепианной сонаты (с заключением на материале хода).

вот примеры из литературы вызывают вопросы: не показав ни одного нормативного случая, Маркс сразу предлагает весьма проблематичные, требующие вникать в самое существо отношений.

Первый его пример – это Andante из Сонаты Моцарта C-dur K 330, где по сути нет ходов: то, что Маркс называет возвратным ходом, по меньшей мере в гармоническом отношении, бесспорно, дополнение. Маркс и сам признает, что данный образец можно было бы принять за пьесу с трио (то есть песенную форму), но... для него решающей оказывается мотивная связь главной и побочной тем. Особенно очевидна она при соприкосновении упомянутого «дополнения» (в конце побочной) с начальным мотивом главной темы (в ее репризном изложении) – и таким нестандартным образом связь между темами все-таки устанавливается (что для Маркса важнее, чем формальное наличие ходов).

Второй пример – Andante из Сонаты № 15 (op. 28) D-dur Бетховена – в характере романса, по определению Маркса (а романс, в том числе инструментальный, еще Кохом назывался в качестве типичной жанровой среды формы рондо). Здесь тоже нет ходов – ни уводящего, ни возвратного, но на этот раз Маркс «выходит на след» рондо со стороны коды. Важно и само ее наличие (в составных песенных формах венских классиков, например, в менуэтах и скерцо, коды обычно нет), и особенно – строение: появляются мотивы обеих тем, и они взаимодействуют, подвергаются изменению. Таким образом, здесь, пусть и на заключительном этапе формы, осуществляется тонкая мотивная работа, типичная для рондо, но вовсе не свойственная более элементарным составным формам.

Основную проблему Adagio из Сонаты № 1 (op. 2) f-moll Бетховена Маркс видит в строении побочной темы, которая начинается как песенная форма, но быстро приобретает, по его оценке, черты хода. В результате граница между 1-й и 2-й формами рондо размывается, и нет нужды ее искусственно устанавливать, полагает Маркс.

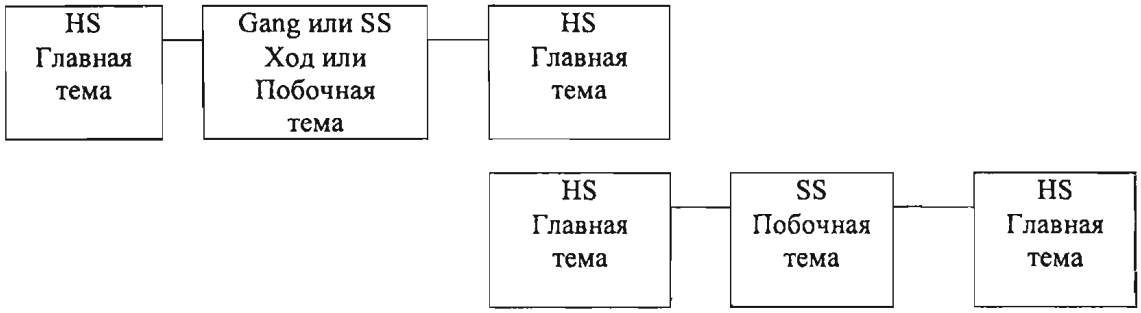
В связи со 2-й формой рондо рассматриваются также Adagio из Сонаты Es-dur (№ 3) Гайдна (без уводящего хода) и Largo из Сонаты № 2 (op. 2) A-dur Бетховена («расширенная форма»)[44]. Но и без них ясно, как гибко трактует Маркс различные проявления той или иной формы, как недогматично он определяет ее природу – с учетом не одних только внешних показателей, но и характера тем, их отношений, жанровых условий.

Первая и вторая формы рондо, или малые, были «утеряны» музыкальной теорией в XX веке, третья, четвертая и пятая формы рондо, или большие, уцелели – но под другими (за исключением третьей формы) названиями, отчасти затемняющими их природу.

---

[44] Дополнительные образцы 2-й формы рондо, приводимые Ю. Н. Холоповым: Бетховен, Adagio grazioso (II часть) из Сонаты № 16 (op. 31 № 1) G-dur; Чайковский, Adagio cantabile (II часть) из Первой симфонии (с повторением обеих тем); Adagio lamentoso (финал) из Шестой симфонии (с повторением побочной темы); Прокофьев, I часть (Andantino) из Первого скрипичного концерта D-dur; Adagio (III часть) из Пятой симфонии; Andante (II часть) и Precipitato (финал) из Седьмой фортепианной сонаты.

Третья форма рондо – это общепризнанная и ныне форма рондо (типа A B A C A), но интересно как подает ее Маркс. Он видит в ней «наложение» двух малых форм рондо (то есть первой или второй форм), и поэтому его схема такова:



Заметим, что ход на месте первого эпизода многое разъясняет: например, такие непростые для традиционной теории случаи, как Романс (II часть) из Концерта для фортепиано с оркестром № 20 d-moll K 466 Моцарта.

Побочные темы могут быть связаны с главной ходами, самостоятельными или производными по материалу. А кроме того побочные при всем контрасте должны иметь некую внутреннюю связь с главной темой. Между собой же им желательно различаться тональностью, движением, формой.

Как и в малых формах рондо, типична связь между темами, внешняя (посредством ходов) и внутренняя. Это тем более важно, что побочные контрастируют не только главной теме, но и между собой. В результате, возрастает ответственность главной темы: ей необходимо выдержать теперь уже две побочные, и потому она должна быть весомой и сильной

Указывая, что 3-я форма рондо возможна как в медленном темпе, так и в быстром, Маркс подчеркивает, что смысл первого составляет *пребывание* (в данном моменте), тогда как суть второго – в *движении*. Поэтому, по его мнению, в быстрых рондо предпочтительна форма предложения (а не периода, двух- или трехчастной песни) – тогда на первый план выходят ходы, которые выражают движение наилучшим образом. В качестве художественных примеров Маркс приводит: медленное (Andante) Рондо для фортепиано a-moll K 511 Моцарта (а также фортепианное «Утешение» Дюссека), и быстрое – в финале Сонаты № 21 (op. 53) C-dur Бетховена[45].

Четвертая форма рондо обнаруживает иной подход, поскольку уже нельзя далее просто нанизывать темы. Главная, 1-я побочная и повторение главной (в основной тональности) образуют сплоченный массив («как бы одно целое»)[46]; 2-я побочная, должна быть достаточно рельефной, чтобы уравновесить

[45] Дополнительные примеры 3-й формы рондо, приводимые Ю. Н. Холоповым: «Февраль» из «Времен года» Чайковского; финал Третьего фортепианного концерта Прокофьева.

[46] Bd. III. S. 176.

их обеих, она противостоит им и их последующему повторению (с транспозицией побочной):

$$\underbrace{HS - SS_1 - HS}\ -\ \underbrace{SS_2}\ -\ \underbrace{HS - SS_1}$$

Принцип этот уже намечен в 3-й форме рондо; однако здесь, благодаря совместному повторению главной и побочной (к тому же обычно в общей, основной тональности), их скрепление еще прочнее. В качестве примеров предлагаются финалы из бетховенских фортепианных сонат: № 12 As-dur (op. 26), № 2 A-dur (op. 2 № 2), № 3 C-dur (op. 2 № 3)[47]. (Все эти и подобные образцы в отечественной науке советского периода расценивались как «рондо-соната с эпизодом».)

Пятая форма также состоит из трех «округленных» разделов со 2-й побочной в центре; но в крайних вместо повторного проведения главной темы в основной тональности следует *заключительное построение* (Schlußsatz, сокращенно Sz) – в тональности 1-й побочной, но на мотивах главной темы (что укрепляет их союз)[48]:

$$\underbrace{HS - SS_1 - Sz}\ -\ \underbrace{SS_2}\ -\ \underbrace{HS - SS_1 - Sz}$$

Бесспорный образец – финал Сонаты № 1 (op. 2 № 1) f-moll Бетховена (хотя в советской науке он расценивается как «сонатная форма с эпизодом вместо разработки»)[49].

Маркс, впрочем, делает одну оговорку, которая несколько осложняет ситуацию с 5-й формой рондо. По его мнению, особое отношение композитора к главной теме может побудить к ее повторению и здесь. В качестве примера рассматривается финал Сонаты № 8 (op. 13) c-moll Бетховена: после побочной следует заключительное построение, но, полагает Маркс, слишком маленькое, отчего композитор проводит еще и главную тему. Тем не менее, факт заключительного построения после побочной для Маркса принципиален, посему даже повторение затем главной темы в основной тональности (!) не отменяет, по его мнению, 5-ю форму рондо.

Надо сказать, что форму, известную у нас как рондо-соната с разработкой, Маркс тоже описывает, но не среди пяти форм рондо, а отдельно – в разделе, названном «Смешанные и комбинированные формы». Здесь у него мелькает и термин *высшие рондо*[50], который закрепится затем у Бусслера; и здесь же указывается на связь высших форм (без уточнения каких именно) с сонатной формой.

В качестве примера смешанной формы *сонатоподобного рондо* (sonatenartige Rondo) Маркс называет финал бетховенской Сонаты № 16 (op. 31 № 1) G-dur,

---

[47] Дополнительные примеры 4-й формы рондо, приводимые Ю. Н. Холоповым: финал Третьей симонии Чайковского, финал Четвертой фортепианной сонаты Прокофьева.

[48] Bd. III. S. 190.

[49] Дополнительные примеры 5-й формы рондо, приводимые Ю. Н. Холоповым: финал симфонии «Манфред» Чайковского; финал Второй скрипичной сонаты Прокофьева.

[50] Bd. III. S. 307.

где главная тема повторяется как в 3-й или в 4-й форме рондо, но имеется «сонатоподобная разработка»[51]. (Помимо «рондо-сонатных» Маркс рассматривает среди смешанных форм полифонизированные сонатные формы, в частности, *фугообразные*.)

Наконец, с о н а т н а я ф о р м а. Напомним еще раз, что этот термин принадлежит Марксу и появился у него в процессе многолетнего общения с музыкой Бетховена (как указывает Л. В. Кириллина, он вошел в обиход не ранее 1820-х годов).

Маркс не только «дал имя» сонатной форме, но и обозначил ее положение относительно форм рондо, наметив, каким образом она прорастает из 4-го и 5-го рондо. В них, как уже говорилось, главная с 1-й побочной образуют единый массив, особенно в репризе, когда они оказываются в одной тональности. И лишь 2-я побочная им чужда. А потому в сонатной форме (которая стремится к максимальному единству) она уже не нужна и вытесняется, причем двумя путями. Если 2-я побочная просто исчезает или заменяется связкой, то получается форма *сонатины*. Если же на этом месте строится самостоятельная часть на старом материале, возникает собственно сонатная форма[52].

Итак, в центре сонатной формы – целая часть на материале экспозиции, тогда как в сонатине лишь связка. Однако в схематическом изложении сонатины эта связка у Маркса отсутствует, но зато имеется другая, прежде не названная. Схема сонатины такова[53]:

Первая часть				Вторая часть			
HS	SS	G	Sz	HS	SS	G	Sz
Главная	Побочная	Ход	Заключение	Главная	Побочная	Ход	Заключение

Как видим, здесь представлен ход от побочной к заключительной, который Маркс никак не комментирует.

В качестве примеров формы сонатины приводятся первые части из фортепианных сонат Моцарта: в 4 руки D-dur K 381 и B-dur K 358; в 2 руки C-dur K 521.

О сонатной форме четко сказано: она «не может обходиться без средней части <...>, она должна быть трехчастной»[54]. И в этом – существенно новое понимание формы, которая раньше (например, у Коха) мыслилась как состоящая из двух частей. И еще очень важно: эта часть не может быть чуждой (как 2-я побочная в рондо) – и нарушать этим единство, к совершенному достижению которого стремится соната; поэтому вторая часть своим содержание должна быть крепко связана с первой. И именно здесь пролегает водораздел между рондо и сонатной формой. Причем единство утверждается не только на уровне крупных разделов, но и внутри них; поэтому между главной и побочной в сонатной фор-

[51] Bd. III. S. 310.

[52] Bd. III. S. 202.

[53] Bd. III. S. 213.

[54] Bd. III. S. 221.

ме особенно нужен переход. Но: опять обнаруживается странное несовпадение данного положения с общей схемой[55] – на ней этот переход (от главной к побочной) не указан, зато указан другой (от побочной), как в сонатине:

Первая часть				Вторая часть	Третья часть			
HS	SS	G	Sz	— — —	HS	SS	G	Sz
Главная	Побочная	Ход	Заключение		Главная	Побочная	Ход	Заключение

И опять – никакого комментария!

Подробно рассматривая строение экспозиции, Маркс много важного говорит и о строении тем, и о ходе к побочной. Второй же ход, от побочной к главной, лишь бегло упоминается в связи с двумя примерами – бетховенскими фортепианными Сонатами № 3 (op. 10 № 2) C-dur и № 6 (op. 2 № 3) F-dur. И хотя этому ходу сильно не повезло в научной литературе (он вскоре просто выпал из описаний сонатной формы), его нельзя недооценивать[56]. На самом деле он очень важен, особенно там, где экспозиция становится трехтональной, то есть где побочная и заключительная находятся в разных тональностях, которые, естественно, связывает ход. А это в изобилии встречается, начиная с Шуберта и позже. У венских классиков подобные случаи не часты (например, в «Прощальной симфонии» Гайдна), но Маркс, похоже, трактует данный ход шире – расценивая в качестве такового зону «перелома» в побочной; а это, можно сказать, норма классической сонатной формы

Далее Маркс весьма подробно рассматривает методы разработочного развития; есть у него и само слово *разработка* (Durchführung)[57], которую он характеризует как большой ход. Крайне важно, что Маркс специально останавливается на особенностях сонатной формы в разных частях цикла (то есть в разных жанровых условиях).

За сонатной формой идет уже упоминавшийся раздел о смешанных формах, далее сонатный цикл и, наконец, фантазия (в качестве примеров приводятся сонаты «quasi una Fantasia» op. 27 Бетховена, фантазии Моцарта, а также Баха).

В приложении Маркс сводит для наглядности в единый строй схемы всех форм рондо, сонатины и сонатной (которые вновь соотносятся с первоформулой *покой – движение – покой*)[58]:

---

[55] Ibid.

[56] Ю. Н. Холопов, один из немногих, его настоятельно указывал, называя «вторым ходом» в экспозиции (см., например: *Холопов Ю.* Гармонический анализ. Ч. 1. М., 1996. С. 40).

[57] Bd. III. S. 226; правда, оно еще не используется как наименование всего центрального раздела формы.

[58] Bd. III. S. 604.

1-е рондо	HS	G			HS						
2-е рондо	HS	SS	g		HS						
3-е рондо	HS	SS_1	g		HS	SS_2	g	HS			
4-е рондо	HS	SS_1	g		HS	SS_2	g	HS	SS_1		
5-е рондо	HS	SS_1	g	Sz		SS_2	g	HS	SS_1	g	Sz
сонатина	HS	SS	g	Sz				HS	SS	g	Sz
	Первая часть							Последняя часть			
соната	HS	SS	g	Sz	–	–	–	HS	SS	g	Sz
	первая				вторая			третья часть			

Какова судьба основных марксовых типов форм в последующие годы? Не однозначная. С одной стороны, в этих формах мыслило большинство музыкантов XIX – 1-й половины XX века; с другой стороны, уже с конца XIX столетия они подвергались ревизии.

В России теория Маркса стала общепринятой. Помимо того, что в те времена иноязычные труды широко изучались в оригинале, довольно рано появились издания на русском языке работ самого Маркса (уже упоминавшийся «Всеобщий учебник музыки») и его апологета Людвига Бусслера[59]. В целом он следует по стопам Маркса, хотя и вносит некоторые новации. Бусслер ввел, как уже говорилось, деление на *простую* и *сложную* песню, слегка перетасовал формы рондо. Разделив их на *низшие* и *высшие*, Бусслер считал признаком последних сонатный оттенок. Вследствие этого в низшие формы у него попадают не только 1-я и 2-я (как у Маркса), но и 3-я форма рондо – поскольку сонатность ощутима только в 4-й и 5-й формах, высших. Их объяснение Бусслер даже поместил в своей книге после сонатной формы.

Кроме указанных работ, стали появляться и отечественные той же традиции (А. Рубец[60], А. Аренский[61] и др.). И в консерваториях учили по той же системе: например, Чайковский теоретическим предметам обучался у Н. Зарембы; а он специально ездил на выучку в Берлин к Марксу, в которого, по словам Г. Ларо-

[59] *Bußler L.* Musikalishe Formenlehre. Berlin, 1878 (по неизвестной причине с интервалом в один год в России были изданы два варианта его перевода, первый – под ред. А. Юскевича-Красковского: Учебник музыкальных форм в тридцати задачах <...>. СПб., 1883, и второй в переводе Н. Кашкина и С. Танеева: Учебник форм инструментальной музыки, изложенный в 33 задачах. М., 1884).

[60] *Рубец А.* Краткая музыкальная грамматика. СПб., 1871.

[61] *Аренский А.* Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1893.

ша, «уверовал на всю жизнь»[62]. Да и А. Рубинштейн, учитель Чайковского по композиции, согласно воспоминаниям современников, мыслил так же. И позже – Танеев, Аренский, Прокофьев, Мясковский и другие русские композиторы (вплоть до середины XX века) – следовали всё той же традиции, о чем свидетельствуют не только их высказывания, но еще убедительнее – сами музыкальные сочинения.

В отечественной теории первый шаг в сторону *от* теории Маркса сделал В. Беляев (под влиянием Э. Праута) – в своей небольшой книге «Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах» (М., 1915). Там уже нет термина «песенные форма», от форм рондо осталось только одно (ныне всем известное), а в разряд «сложной трехчастной» попали (помимо формы с трио) малые формы рондо (получившие название *сложной трехчастной с эпизодом*).

Тем не менее, совсем память о теории Маркса выветрилась в нашей стране только во 2-й половине XX столетия, с воцарением «Анализа музыкальных произведений», который вытеснил традиционную науку о форме вместе с ее основоположниками в процессе известной компании по «борьбе с формализмом», то есть по причинам более политического, чем собственно научного характера. И понадобились титанические усилия Ю. Н. Холопова, чтобы обратить внимание на ценные свойства этой теории и на образовавшиеся с ее забвением провалы.

На Западе у Маркса, с одной стороны, было очень много последователей (помимо Буселера, это Р. Нотч, А. Рихтер, С. Ядассон, С. Калленберг, Р. Штёр, Х. Ляйхтентритт, позже А. Шёнберг), а с другой – весьма сильные и влиятельные противники. Уже в конце XIX века Г. Риман отказался от самых основ его систематики (см. *VI.3.2*); за ним последовал Э. Праут, чьи работы были, благодаря переводам, хорошо известны в России.

А вот Шёнберг (в своих лекциях, по которым посмертно была издана книга «Основы музыкальной композиции»[63]) сохранил «большое рондо», относя сюда четвертую, по Марксу, форму (с транспозицией 1-й побочной темы); кроме того, он ввел в «рондовое» семейство «сонату-рондо» (по Марксу, напомним, «сонатоподобное рондо» принадлежало смешанным формам). На другом полюсе находится у Шёнберга, помимо малого рондо (со схемами ABABA и ABACA), еще и *форма Andante* (со схемами ABA и $ABAB_1$). Судя по кратко прокомментированным примерам, форма Andante вобрала в себя марксово «малое рондо», но с немаловажным указанием на возможность повторения побочной темы без завершения всей формы главной. Впрочем, Шёнберг не был в этом отношении первым: обе схемы его «формы Andante» как типичные для малого рондо приведены уже у С. Калленберга (в книге 1913 года[64], которая, кстати, была в личной библиотеке Шёнберга).

---

[62] *Ларош Г. А.* Избранные статьи. Вып. 2. П. И.Чайковский. Л., 1975. С. 278.

[63] См. ранее в этой теме сн. 21 (с. 285).

[64] *Kallenberg S. G.* Musikalische Kompositionformen. Leipzig und Berlin, 1913.

Ныне, насколько известно, от учения о форме Маркса в зарубежном музыкознании мало что осталось. И всё же его возрождение в нашей стране[65] отнюдь не случайно: оно отражает объективную потребность теории композиции в твердом фундаменте, постепенно утраченном вместе с основополагающими понятиями и даже с самим именем важнейшей музыкально-теоретической дисциплины – «музыкальная форма» (которое в настоящее время закономерно возвращается).

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. Bde. I–IV. Leipzig, 1837–1847.

Marx A. B. Allgemeine Musiklehre. Leipzig, 1839; в рус. пер. под ред. А. С. Фаминцина: *Маркс А. Б.* Всеобщий учебник музыки. СПб., 1872.

Bußler L. Musikalishe Formenlehre. Berlin, 1878; в рус. пер. под ред. А. Юскевича-Красковского: *Бусслер Л.* Учебник музыкальных форм в тридцати задачах <...>. СПб., 1883; или в пер. Н. Кашкина и С. Танеева: *Бусслер Л.* Учебник форм инструментальной музыки, изложенный в 33 задачах. М., 1884.

Schoenberg A. Fundamentals of musical composition. London; New York, 1967; в рус. пер. Е. Доленко: *Шёнберг А.* Основы музыкальной композиции. М., 2000.

Аренский А. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1893.

Беляев В. Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах. М., 1915.

[65] По инициативе Ю. Н. Холопова, развившего и поднявшего идеи Маркса на новый, современный, уровень.

3. Функциональная теория Гуго Римана

Карл Вильгельм Юлиус Гуго фон Риман – один из основателей современного музыкознания, внесший значительный вклад во все области знаний, а именно: музыкальная форма, гармония, контрапункт, история музыки, фольклористика, акустика, сольфеджио, инструментовка, методика фортепианного исполнительства, история теоретического музыкознания, музыкальная психология, эстетика; помимо того еще и крупный педагог, одаренный пианист, автор музыкальных сочинений (симфония, камерно-инструментальные произведения, фортепианные пьесы, в духе Регера, преимущественно инструктивного назначения)[1].

3.1. Риман и научные тенденции XIX века

Риман продолжил движение в намеченных до него научных направлениях и заложил новые. В его трудах ощутима определившаяся ко 2-й половине XIX века тенденция к влиянию смежных наук на теорию музыки, среди которых акустика, физиология и психология. И не случайно, что среди немецких исследователей, чьи работы для формирования римановских воззрений были важны (в разных отношениях, в том числе и как предмет полемики), преобладают ученые широкого профиля. Назовем некоторых, крупнейших.

Рудольф Герман Лотце (1817–1881) – философ, врач, психолог, естествоиспытатель. Помимо разнообразных работ по медицине и философии он написал «Историю эстетики в Германии» (1868)[2], где есть глава о музыке (ее и поныне оценивают в Германии очень высоко) – напомним, что эстетика будет привлекать и Римана.

Герман Гельмгольц (1821–1894) – физик, физиолог и математик. В книге «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1863)[3] автор, по его собственному признанию, «старался установить связь наук», а именно: «связи физической и физиологической акустики с музыкальною наукою и эстетикою»[4]. Он пытается определить, как воздействуют звуковые явления на воспринимающий аппарат нервной системы человека. Например, по Гельмгольцу, восприятие консонансов есть «приятный род нежного и равно-

[1] Как однажды выразился С. И. Танеев, «Риман – это не музыковед, а большая добротная немецкая фирма „Риман и К°"».

[2] *Lotze H. R.* Geschichte der Aestetik in Deutschland. München, 1868.

[3] *Helmholtz H.* Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig, 1863; рус. пер.: СПб., 1875.

[4] *Гельмгольц Г.* Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. СПб., 1875. С. 1.

мерного возбуждения слуховых нервов»[5]. Вслед за Гельмгольцем займется акустикой и Риман.

Карл Штумпф (1848–1936) – психолог и философ, активно работал также в области музыкальной психологии; его наблюдения над восприятием музыкальных звуков обобщены в двухтомном труде «Психология тонов» (1883–1890)[6]. Риман также не упустил из вида данное направление.

Рудольф Вестфаль (1826–1892) – филолог, разрабатывал теорию поэтического метроритма; найденные закономерности (прежде всего в области стоп) он попытался приложить к музыке, что отражено в его книге «Всеобщая теория музыкального ритма со времен И. С. Баха» (1880)[7]. Позиция Римана определилась в полемике с данным подходом: убежденный, что «музыка не была продуктом поэзии», он считал неправомерным при ее изучении «становиться на путь поэтической метрики»[8].

Больше точек соприкосновения у Римана обнаруживается с *Жером-Жозефом де Моминьи* (1762–1842), в чьем «Полном курсе гармонии и композиции согласно новой и общей теории музыки» (1803–1806)[9] есть положения, перекликающиеся с римановской метрической концепцией.

Мориц Хауптман (1792–1868) – непосредственный предшественник Римана в области теории функциональной гармонии, автор труда «Природа гармонии и метра» (1853)[10]. Рассматривая гармонию с философских (прежде всего, гегелевских) позиций и даже с привлечением философской терминологии, он всячески подчеркивал диалектичность тональной системы.

Согласно Хауптману, в каденционном последовании T–S–T–D–T тоника появляется сначала как простая данность. Далее функциональная роль тоники «раздваивается в себе», распадаясь в две противоположности. По отношению к S она сама оказывается доминантой, а к D – субдоминантой. Это – стадия диалектического отрицания первоначального тезиса: тоника становится *доминантами* (то есть доминантой и субдоминантой; по-немецки их часто называют

---

[5] Там же. С. 469.

[6] Таков буквальный перевод оригинального наименования: *Stumpf C.* Tonpsychologie. Bde. I–II. Leipzig, 1883–1890. Однако сам автор комментировал данное название следующим образом: это лишь «неудачная аббревиатура» от Psychologie der Töne, что не следует понимать как «психология звуков» (которая в принципе невозможна), но должно – в смысле «психологии звуковых восприятий, звуковых суждений, звуковых ощущений» (*Stumpf C.* Zur Einteilung der Wissenschaften. Berlin, 1907. S. 30). Видимо, по этой причине можно встретить и другой перевод – «Психология музыкальных восприятий», по сути более точный.

[7] *Westphal R.* Allgemeine Theorie der musikalischen Rhytmik seit J. S. Bach. Leipzig, 1880.

[8] *Riemann H.* System der musikalischen Rhytmik und Metrik. Leipzig, 1903. S. VI–VII.

[9] *Momigny J.-J.* Cours complet d'harmonie et de composition d'après une theórie neuve et générale de la musique. V. 1–3. Paris, 1803–1806.

[10] *Hauptmann M.* Die Natur der Harmonik und der Metrik. Leipzig, 1853.

«обе доминанты»). Заключительное же разрешение в тонику вновь обращает «Dominant-Sein» (трудноперевод имо: «бытие доминантами», то есть состояние, когда тоника *имеется* у своих S и D в качестве их D и S) в «Dominant-Haben» (в «имение доминант», то есть в состояние, когда T вновь *имеет* свои S и D в качестве таковых). Это второе отрицание есть, таким образом, «отрицание отрицания», возвращающее своему аккорду его тоническое значение, однако уже на более высоком уровне, обогащенном реализованным отношением к S и D.

В анализе Хауптмана ценен сам диалектический метод и найденные исследователем тонкие смысловые слои логического значения функции. Однако странным кажется несколько механическое уравнивание S и D в их отношении к T. Подобно тому, как «верх» и «низ» в гармонии неравноправны (с этим ведь связана и римановская неудача в попытке уравнять обертоны и унтертоны, о чем далее), не может быть равного отношения у тоники с D и с S (прав был также и Рамо, установивший производный характер D по отношению к T – доминанты, но не субдоминанты!). Кроме того, с позиции Хауптмана, очевидно, была бы равным образом возможна «диалектика» функций и в каденции типа TSDT, и наоборот – TDST, что, однако, резко противоречит системе классической функциональности. Недостаток теории Хауптмана был исправлен присоединившимся к ее методу Риманом (о чем позже).

Для объяснения мажорного и минорного трезвучий Хауптман склоняется к так называемой «дуалистической» трактовке, согласно которой мажор и минор зеркально противоположны друг другу. Он исходит из того, что три интервала – октава, квинта и (большая) терция, сливаясь в монолитное единство, дают только два аккорда – мажорное и минорное трезвучия. Звуки, от которых строятся эти интервалы и которые тем самым объединяют интервалы в аккорд-монолит, располагаются различно в том и другом аккорде: в мажоре это нижний звук квинты, от которого интервалы направлены *вверх* (*C–G*, *C–e*), в миноре это верхний звук квинты, от которого интервалы направлены *вниз*. Поэтому звук, объединяющий мажорное трезвучие (Klang), *имеет* у себя свои квинту и терцию, а звук, объединяющий минорное трезвучие, *имеется* (есть) у своих квинты и терции. Отсюда логическая противоположность между состояниями: действительным (активным) «иметь» (das Haben) и страдательным (пассивным) «быть» (das Sein). В результате мажорное трезвучие – стремящаяся (вверх) *сила*, а минорное – опускающаяся (вниз) *тяжесть*.

Риман (вместе с другими немецкими теоретиками – А. Этингеном, Г. Гельмгольцем, З. Карг-Элертом) продвинул теорию дуализма мажора и минора далее.

Артур Йохим фон Этинген (1836–1920) известен, прежде всего, как создатель «Системы гармонии в дуалистическом развитии» (1866)[11], где и излагается его трактовка дуалистической концепции. Согласно Этингену, буквально все яв-

[11] *Oettingen A.* Harmoniesystem in dualer Entwickelung. Dorpat; Leipzig, 1866; во втором издании озаглавлено: Das duale Harmoniesystem. Leipzig, 1913. О теоретических взглядах Этингена см.: *Мазель Л.* Функциональная школа (Г. Риман) // Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 1. М., 1934. С. 134–137.

ления в миноре суть обращения таковых в мажоре; даже доминанта располагается (в миноре) квинтой ниже тоники, а субдоминанта – квинтой выше. Хотя данный подход в определенной мере усвоил и Риман, он всё же не был столь последовательным сторонником дуалистической теории, как Этинген.

Оскар Пауль (1836–1898) – составитель «Музыкального словаря» (1873)[12], который подготовил почву для работы Римана в области лексикографии (принесшей ему, возможно, наибольшую известность).

Таким образом, концепция Римана формировалась с опорой на мировое теоретическое музыкознание и, благодаря синтезу многих направлений, обнаруживает явную тенденцию к универсализму. Последнее стимулировалось, видимо, не только общим духом времени, но и особенностями римановской биографии. Как нередко бывало в XIX веке, к профессиональным занятиям музыкой Риман пришел не сразу, получив до того широкую общегуманитарную подготовку (ученый свободно владел, например, не только новыми европейскими языками, но также латынью и древнегреческим). Основные вехи его жизни таковы:

18.07.1849	Родился в г. Зондерсхаузен (Тюрингия) в семье чиновника; в детстве занимался музыкой под руководством отца – просвещенного любителя, автора оперы и других музыкальных произведений.
1868	По окончании гимназии поступление в Берлинский университет, а с 1869 и в Тюбингский, для изучения права, филологии и философии. Увлечение поэзией; подготовка к изданию сборника собственных стихов.
1870–1871	Пятимесячная служба в армии под Парижем (во время Франко-прусской войны); интенсивные занятия музыкой, изменившие жизненные планы.
1871	Поступление, параллельно с учебой в университете, в Лейпцигскую консерваторию (где его учителями были С. Ядассон – гармония, К. Г. Рейнеке – фортепиано и композиция, а также Э. Ф. Рихтер и О. Пауль). Публикация первых музыкально-теоретических статей в «Neue Zeitschrift für Musik» (с разбором гармонической системы Этингена, концепции Гельмгольца, и др.).
1873	Защита в Гёттингене диссертации «О музыкальном восприятии» (годом позже издана в Лейпциге под названием «Музыкальная логика»).
с 1874	Преподавание в разных городах, среди которых – Билефельд, Лейпциг, Бромберг, Гамбург, Зондерсхаузен, Висбаден и др. Параллельно – создание множества учебных пособий по разным дисциплинам.
1878	Защита в Лейпциге докторской диссертации на тему «Исследования по истории нотного письма».
с 1882	Издание, а затем и переиздание Музыкального словаря (первые 8 изданий подготовлены лично Риманом).
1889	Создание учения о музыкальных формах («Катехизис учения о композиции»).

[12] *Paul O.* Handlexikon der Tonkunst. Bde. I–II. Leipzig, 1873. Еще раньше, в XVIII в. музыкальный словарь в Германии был создан И. Г. Вальтером: *Walther J. G.* Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek. Leipzig, 1732.

1893	Создание функциональной теории гармонии («Упрощенная гармония...»).
с 1895	Преподавание в Лейпцигском университете, с 1901 – профессор, с 1911 – почетный профессор. Среди его учеников – композиторы М. Регер и Х. Пфицнер, музыковеды Ф. Блюме, Х. Й. Мозер, В. Гурлит и др.
с 1908	Директор основанной им Collegium musicum в Саксонском институте музыкознания.
с 1914	Директор основанного им Государственного исследовательского института музыкознания.
10.07. 1919	Кончина.

Научное наследие Римана огромно. Даже далеко не полный перечень работ (приводимый ниже с рубрикацией по основным направлениям) впечатляет своей разносторонностью.

Учебные пособия по разным темам	
Katechismus der Musik (Allgemeine Musiklehre), 1888.	Катехизис музыки (Всеобщий учебник музыки).
Katechismus der Musikgeschichte, 1888.	Катехизис истории музыки (рус. пер.: Ч. 1–2. М., 1895–1896).
Katechismus der Musikinstrumente (Instrumentationslehre), 1888.	Катехизис музыкальных инструментов.
Katechismus der Orgel (Orgellehre), 1888.	Катехизис органа.
Katechismus des Klavierspiels, 1888	Катехизис фортепианной игры (рус. пер.: М., 1892).
Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, 1888.	Учебник простого, двойного и имитационного контрапункта.
Katechismus der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre), 1889.	Катехизис учения о композиции (Учение о музыкальных формах).
Katechismus des Generalbass-Spiels (Harmonie-Übungen am Klavier), 1889.	Катехизис игры генерал-баса.
Katechismus des Musik-Diktats (Systematische Gehörsbildung), 1889.	Катехизис музыкального диктанта (рус. пер.: СПб.; М., 1894).
Katechismus der Fugen-Komposition, I–II [Das wohltemperirte Clavier], 1890–1891, III [Die Kunst der Fuge], 1894.	Катехизис композиции фуги.
Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre, 1890.	Катехизис учения о гармонии и модуляции.
Katechismus der Phrasierung (Praktische Anleitung zum Phrasieren), 1890.	Катехизис фразировки.
Katechismus der Akustik (Musikwissenschaft), 1891.	Катехизис акустики (рус. пер.: Акустика с точки зрения музыкальной науки. М., 1898).
Katechismus der Gesangskomposition, 1891.	Катехизис вокальной композиции.
Katechismus der Orchestrierung, 1902.	Катехизис оркестровки.
Anleitung zum Partiturspiel, 1902.	Руководство по чтению партитур.

История музыки	
Handbuch der Musikgeschichte, 1903–1913.	Руководство по музыкальной истории.
Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen, 1908.	Краткое руководство по истории музыки с периодизацией по стилям и формам.
Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900), 1901.	История музыки, начиная от Бетховена (1800–1900).
История музыкальной теории и нотации	
Studien zur Geschichte der Notenschrift, 1878.	Исследования по истории нотного письма.
Die Entwickelung unserer Notenschrift, 1882.	Развитие нашей нотации.
Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert, 1898.	История музыкальной теории IX–XIX веков.
Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert, 1909.	Византийская нотация с X по XV век.
Композиция	
Musikalische Syntaxis: Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre, 1877.	Музыкальный синтаксис: основы учения о гармоническом строении.
Grosse Kompositionslehre, I: Der homophone Satz (1902); II: Der polyphone Satz (1903); III: Der Orchestersatz und der dramatische Gesangsstil (1913).	Большое учение о композиции: Т. I: Гомофонные формы; Т. II: Полифонические формы; Т. III: Оркестровка и драматический вокальный стиль.
L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen, I (Berlin, 1918); II (1919); III (1919).	Все фортепианные сонаты Л. Бетховена: эстетический и формально-технический анализ с историческими замечаниями.
Метроритм	
System der musikalischen Rhythmik und Metrik, 1903.	Система музыкального ритма и метра.
Гармония	
Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde, 1893.	Упрощенная гармония, или учение о тональных функциях аккордов (рус. пер.: М., 1896).
Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre, 1887.	Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах (рус. пер.: М., 1898).
Контрапункт	
Neue Schule der Melodik: Entwurf einer Lehre des Kontrapunkts nach einer neuen Methode (1883).	Новая школа мелодики: эскиз учения о контрапункте по новой методе.
Словари	
Musik-Lexikon (1882).	Музыкальный словарь (рус. пер. с 5-го изд.: М., 1901–1904).

Риман завершил большой период в развитии музыкальной теории. Хотя он застал почти два десятилетия XX века, но по своей научной сути – по методологии и по изучаемой практике – принадлежит скорее веку XIX-му. Вместе с тем он определенно подготовил и новую науку, в частности тем, что расширил сферу музыкальных исследований: Риман вышел за пределы профессиональной европейской музыки, он много сделал для изучения старинного искусства (Средневековья, Возрождения) и музыкальной эволюции в целом. Однако историю музыки он трактовал односторонне – как движение к кульминационному этапу, каковым считал эпоху Нового времени (XVII–XIX веков). Всё предшествующее для Римана – лишь предыстория, лишенная самостоятельной ценности[13]. И хотя у него ощутима тенденция к абсолютизации выдвигаемых им положений, в действительности римановская теория отражает не всеобщие законы музыки, но лишь одной, тональной, эпохи – венских классиков, романтиков (исключая поздних), И. С. Баха.

Теория Римана составляет основу современного учения о гармонии. Многие римановские положения заложили фундамент и современного учения о музыкальной форме.

3.2. Теория музыкальной формы

Главные труды Римана в области формы: довольно компактный, но принципиально важный «Катехизис учения о композиции (Учение о музыкальных формах)» (1889)[14], который с 3-го издания получил наименование «Основы учения о композиции» (1905)[15], гораздо более развернутое трехтомное «Большое учение о композиции» (1902–1913)[16] и объединяющее гармонию с формой даже на титуле «Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах» (1887)[17].

---

[13] Например, ориентируясь на тональную организацию венских классиков и романтиков, он характеризовал гармонию Средневековья и Возрождения как «блуждающую и неопределенную», а говоря о «мотивах иной природы» (в сравнении с классическими) – народной песни, старинной музыки, других («экзотических») народов – он называл их «неразвитыми».

[14] Katechismus der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre). Leipzig, 1889.

[15] Grundriss der Kompositionslehre. Leipzig, 1905. Последующие ссылки делаются по переизданию: Leipzig, 1910.

[16] Grosse Kompositionslehre, I. Der homophone Satz (Berlin, 1902); II. Der polyphone Satz (Berlin, 1903); III. Der Orchestersatz und der dramatische Gesangsstil (Berlin, 1913). Вопросы музыкальной формы затрагиваются преимущественно в первых двух томах, но, как это было характерно для учений о композиции с их целостным подходом, они рассредоточены среди прочих сведений – по гармонии, письму и т. д.

[17] Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre. Hamburg, 1887. Рус. перевод: Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. М., 1898. Последующие ссылки делаются по переизданию: М., 1929.

Общую задачу учения о форме Риман видит в том, чтобы «направить на прямейшую дорогу в музыкальной жизни, в практическом упражнении в музыке, чтобы ученик сердцем восхитился музыкальными идеями великих мастеров, чтобы он воодушевился и был тронут, чтобы, наконец, если он достаточно долго усердствовал, сам принял участие в разговоре». Поскольку, по убеждению Римана, «изобретению значительных музыкальных идей нельзя научить[18] – они дар небес и приходят гению без усилий и труда, в то время как менее одаренный тщетно гонится за ними», – постольку наука может лишь «указать ученику изобилие возможных путей, предоставить ему избрать тот или иной, чтобы он не впал в односторонность и стереотипные манеры»[19].

Теорию музыкальной формы Риман особенно обогатил в плане ее *метроритмического и гармонического строения.* Примечательно уже наименование глав, составляющих содержание первой, «теоретической» части «Основ учения о композиции» – книги, имеющей подзаголовок «Общее учение о форме» и ставящей своей целью, согласно пояснению автора, «абстрактную» теорию в противовес прикладному учению, ею обусловленному («прежде чем быть менуэтом или фугой, музыка должна быть разумной сама по себе»[20]). Они таковы: 1. Симметричное строение восьмитактовых частей, 2. Место гармонии в построении частей, 3. Нарушение строгой симметрии в строении тем, 4. Большие формы музыки.

Таким образом, три главы из четырех посвящены роли гармонии и метра в формообразовании – преимущественно на уровне восьмитакта, и лишь одна – систематике и описанию более крупных форм. Определяющее для формы значение метрического и гармонического факторов подтверждается также одной из выдвигаемых Риманом дефиниций: «гармоническое построение каденций и ритмическая симметрия <...> образуют то, что в музыке зовется формой»[21]. Но наряду с таким уровнем конкретности, Риман предлагает и несравненно более широкий взгляд на музыкальную форму – с позиций высшего закона «единства в многообразии»[22]. Его Риман считает основополагающим для всякого художественного творчества – не только музыки, но и других искусств, включая живопись и архитектуру, которые он постоянно сравнивает.

В характере их восприятия, полагает Риман, отражается специфика музыки и зодчества, в своих основах противоположных и потому («по контрасту») помо-

---

[18] «Кто может обосновать, в чем чудесная сила нескольких нот?» – восклицает Риман.

[19] Grundriss der Kompositionslehre. S. 2.

[20] Ibid. S. 1. Конкретные жанры рассматриваются во второй, «практической» части, носящей название «Прикладное учение о форме»; в ней 5 глав: 1. Первые опыты. Вариации, 2. Танцевальные типы, 3. Свободные инструментальные пьесы, 4. Циклические произведения, 5. Вокальная композиция.

[21] Систематическое учение о модуляции <...>. С. 8.

[22] Katechismus der Musik-Ästhetik / Wie hören wir Musik? / Grundlinien der Musik-Ästhetik. Leipzig, 1903. S. 53.

гающих осмыслить друг друга. Восприятию архитектурных творений свойственно движение от целого к частностям («рассматривая <...> архитектурное произведение, мы обыкновенно окидываем его взором во всей его целостности и только затем переходим *аналитически* к изучению деталей»[23]), тогда как в музыке наоборот – целое разворачивается перед слушателем постепенно, путем соединения в его сознании малых частиц («даже напечатанная и лежащая перед нами пьеса не может быть воспринята сначала целиком и затем в частностях», читатель «лишь постепенно из небольших, следующих друг за другом отрывков строит более значительные по размерам отделы»[24]).

В этом сравнении открывается фундаментальная закономерность музыкального искусства, которая подвигла Римана к тщательному изучению именно малых деталей формы – мотивов (вместе с определяющим их метром), поскольку лишь из них вырастает целая форма (классического типа). «Если не только вкушающий слушатель, но и творящий композитор может продвигаться к созиданию всё более крупных частей лишь через сопряжение малейших различимых фрагментов, то первым вопросом учения о композиции согласно признанию этой мельчайшей самостоятельной части должен быть так называемый мотив»[25].

Риман демонстрирует различные способы мотивной работы: перенос на другие ступени, интервальные изменения, смену направления мелодического движения, обращение. При этом он отмечает, что изменение положения мотива относительно тактовой черты (то есть в метрическом аспекте) принадлежит к наиболее серьезным, а временно́е растягивание и сжатие мотивов нетипично для изложения самой темы, но более свойственно переходным построениям и разработке.

Показывая, какие «типы частей» (или масштабно-тематические структуры, как сказали бы мы) могут возникать из того или иного последования мотивов, Риман формулирует общее правило. Став хрестоматийным, оно даже утратило авторство; это всем известное (применительно к мотивному уровню формы) положение: сходство членит, различие объединяет[26].

Мотивный уровень формы для Римана основополагающий: «Внутренняя логика музыкального произведения состоит в том, чтобы прежде сравнивать воспринимающим (или творящим) сознанием определенные мельчайшие элементы друг с другом <...>, сам этот акт сравнения уже есть формование, составление, компонирование. Поэтому установление малейшей симметрии это уже придание формы»[27].

Определяя музыку как «искусство симметрии в последовании», Риман видит в музыкальной форме «средство сплотить части художественного произведения

---

[23] Систематическое учение о модуляции <...>. С. 8.

[24] Там же.

[25] Grundriss der Kompositionslehre. S. 6.

[26] Или, если ближе к авторскому тексту, чуть пространнее: «Сходство тактовых мотивов разделяет, членит, несходство тактовых мотивов сплавляет, связывает». Ibid. S. 31.

[27] Ibid. S. 14.

в одно целое»[28]. Понимание же целого является «результатом непрерывного синтеза», но «результат будет безобразен, если недостаточно усвоена симметрия в мелких частях»[29].

В основе последней лежит так называемый *принцип ямбизма* (его хоть и разрабатывали ранее Моминьи и Хауптман, но в фундамент законченной теории положил именно Риман).

Прототип всех форм, по Риману, пара «легкое – тяжелое»[30]:

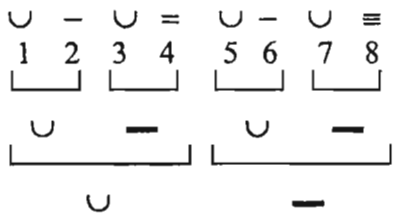
легкое – тяжелое легкое – тяжелое

2/4 ♩ | ♩ соответственно 3/4 ♩ | 𝅗𝅥

Ямб, убежден Риман, элементарнейший тип всех мотивных образований и тем самым всех «оформленностей». Как из двух долей такта одна легкая, а другая тяжелая (поскольку отвечает первой), так и более крупные слагаемые формы неравны по своей «весомости».

Во взаимно-соответствующих частях вторая, «отвечающая» на первую, «образует в известном смысле заключение, так как замыкает симметрию»[31]. В логическом отношении утверждающий «ответ» перевешивает начальный «вопрос», поэтому и они соотносятся как «легкое» и «тяжелое». Данная закономерность действует на разных масштабных уровнях – однотактов, двутактов, четырехтактов: «второй такт противопоставляется первому, образуя с ним первую небольшую симметрию, он более тяжелый; <…> четвертый такт как отвечающий второму, приобретает над ним некоторый перевес в тяжести; еще более тяжелым является восьмой такт по отношению к четвертому»[32].

На этом основании базируется созданное Риманом учение о классической метрике, о квадратном восьмитакте, в котором каждый такт имеет определенное метрическое значение, отличное от других:



[28] Музыкальный словарь. М., 1901. Ст. 1342–1343.

[29] Систематическое учение о модуляции <…>. С. 8–9. Симметрия понимается здесь как взаимное соответствие частей.

[30] Grundriss der Kompositionslehre. S. 16. Тяжелое, или сильное, как отвечающее чему-либо предшествующему и составляющее с ним симметрию (широко понятая формула ∪ | –), по сути, находит выражение во всех аспектах музыки – как движение к цели и ее достижение, усилие и удовлетворение: в метре – от легкого к тяжелому, в ритме – от короткого к долгому, в динамике – от слабого к сильному, в агогике – от ускорения к замедлению, в функциональной гармонии – от напряжения к разрядке, и как итог, в эстетическом плане – от неудовлетворенности к удовлетворенности.

[31] Систематическое учение о модуляции <…>. С. 7.

[32] Там же. С. 10–11.

Четные такты тяжелые, но в разной мере – их функцию поясняет издавна принятое сравнение со смыслом знаков пунктуации: после 2-го такта – запятая, после 4-го – точка с запятой, после 6-го – двоеточие, после 8-го – точка. Нечетные такты легкие, их конкретное значение зависит от тех тяжелых, в которые они ведут.

Однако действие закона метрической прогрессии – согласно ему, чем больше построение, тем тяжелее завершающий его такт, – имеет масштабные ограничения. «Симметрию в 8 + 8 тактов также можно еще легко уловить и поэтому в ней можно, пожалуй, допустить усиление заключительной силы 16-го такта, – отмечает Риман. – Дальше, однако, чисто ритмическая симметрия не может продолжаться; место ее заступает группировка по содержанию, то есть противопоставление и смена различных тем, связанных между собою более или менее длинными переходными образованиями, и представляющих контраст по тональности (иногда и по наклонению), фигурации и т. п.»[33].

Риман рассматривает, как преобразуются 8-тактовые построения путем вставки или изъятия тактов (многое в этом направлении было сделано еще Кохом, но законченное выражение получило у Римана, благодаря его теории метрического восьмитакта). На разных примерах он демонстрирует: сколько бы ни стало тактов в результате нарушения квадратности, все они лишь удваивают (или еще более умножают) те или иные «нормативные» такты с их метрическими функциями, или пропускают часть из них, или сжимают. Так, Риман первым разъяснил знаменитый пример начального усечения в главной теме из Увертюры к опере Моцарта «Свадьба Фигаро», где форма (большое предложение) начинается со второго метрического такта[34].

Характеризуя мотив как однотактовое построение, Риман указывает на возможность несовпадения метрической записи и реального функционирования метра в слуховом восприятии (его слышания согласно метрическим функциям). Он пишет: «Начало строится обыкновенно из частей, величиной в один такт; часто случается, однако, что композитор избирает такое тактовое обозначение, при котором промежуток времени, заключающийся между двумя тактовыми чертами, заключает в себе, собственно говоря, не один такт, а несколько, или же наоборот, представляет собою только часть такта. Первое происходит обыкновенно при сложных размерах и в медленном темпе (4/4, 12/8, часто и 6/8, 9/8); второе – при простых размерах и в быстром движении (3/4, 2/4, 3/8, – причем целый такт считается на раз)»[35]. Риман приводит примеры из фортепианных сонат Бетховена – тему трио из Allegretto Сонаты № 6 (op. 10 № 2) F-dur, тему Менуэта из Сонаты № 7 (op. 10 № 3) D-dur («в большей части бетховенских скерцо

---

[33] Там же. С. 11.

[34] Подобно тому, как нередко пропускается начальный затакт, здесь пропущен целый такт; но поскольку он легкий, пропажа не так заметна – 7-такт звучит почти как 8-такт (поясняет Ю. Н. Холопов. – *Примеч. ред.*).

[35] Систематическое учение о модуляции <...>. С. 13.

нужно связать два такта, чтобы получить один тактовый мотив»[36]), а также из сонат Моцарта, где метрический такт вдвое больше графического.

С опорой на метрические функции Риман обсуждает и правомерность общей расстановки тактовых черт композитором. Например, в Ноктюрне Es-dur Шопена (ор. 9 № 2) он сдвинул тактовую черту на 6 восьмых «влево»: более правильно, по его мнению, ставить черту согласно логически тяжелому времени. И в этом, казалось бы, есть свой резон: начальный период (записанный у Шопена в виде четырехтакта на 12/8) представляет обычные 8 метрических тактов – это типичный шестидольный «вальс»; сдвигая тактовую черту, Риман подчеркивает весомость 2-го метрического такта. Однако для Шопена естественна динамика *агогического* процесса, согласно которому 1-й такт более тяжелый. Возникает тонкое противоречие между эмоциональной линией и метрической логикой. Композиторская идея состоит именно в этом несовпадении: восклицание в самом начале вопреки логическим функциям, их «спор» с агогикой и динамикой фразировки.

Весьма тонко Риман подмечает «одну замечательную форму трехдольного размера», где третья доля весомее первой. В результате «три счета образуют особого рода художественную симметрию, причем третий счет противопоставен первому как ответ»[37]. Среди прочих, Риман рассматривает тему Andante (II часть) Сонаты № 25 (ор. 79) G-dur Бетховена, где такт (на 9/8) как бы распадается на два (из 6/8 и 3/8), то есть включает фактически два мотива (из трех восьмых первый, из шести восьмых – «с затактом» – второй).

В целом римановская теория метрических функций, его наблюдения над неквадратностью чрезвычайно ценны: они позволяют слышать смысловые значения тактов (через отношение легкого и тяжелого) взамен их простого статистического подсчета – слышать форму во времени так же, как определенные аккорды (или же как фальшивую ноту). Но описанная метрическая закономерность, при всей ее важности, отнюдь не всеобща; она актуальна не для всех форм, не для всех времен, не для всех стилей. Хотя Риман и отмечает, что она характерна для изложения тем, которые «особенно заметны благодаря строгой симметрии их строения», тогда как «находящиеся в промежутках между темами переходные части и части, посвященные разработке, строятся ритмически свободнее и с меньшей правильностью»[38], он всё же фактически распространяет структурные закономерности метрически-устойчивых частей (таких, как период, середина реприза однотемной песенной формы) и на неустойчивые (ходы, разработки, смысл которых – в освобождении от строгого метрического каркаса) и, таким образом, недостаточно учитывает структурные контрасты в классической форме. Кроме того, Риман абсолютизирует законы классического метра, тогда как они не действуют, например, в старом хорале, где нет метрической экстраполяции (то есть ожидания определенного продолжения на основе имеющихся дан-

[36] Там же.

[37] Там же. С. 15.

[38] Там же. С. 131.

ных)[39]. Более всего ей подчиняется формообразование, стремящееся к активности, динамизму. Но возможны и другие эстетические ориентиры – ритм прозаической словесной речи, например, где нет симметрии.

Большой заслугой Римана является установление взаимозависимости между метром, ритмом, гармонией, динамикой, агогикой[40]. Он прямо указывает, что значимость гармонии непосредственно связана с ее метрическим положением: «покуда на сильные времена приходится один и тот же аккорд, нет, собственно говоря, и гармонического движения»; на легкий аккорд между двумя одинаковыми тяжелыми «мы смотрим <...> как на гармоническую фигурацию тяжелых аккордов»[41]. Не говоря уже о том, что каденция для него явление не только гармоническое, но и метрическое: по Риману, «эффект настоящего заключения получается только в том случае, если ритмическая годность к заключению совпадает с гармонически-мелодической»[42].

Свою общую систематику музыкальных форм, представленную в «Основах учения о композиции»[43], Риман выстраивает в резкой полемике с теорией А. Б. Маркса, которую он порицал от самых ее основ (Gang и Satz как «первоформы»). По Риману, существует всего 4 класса форм, или 4 *большие формы*, как он говорил (прежние, марксовы названия Риман упоминает лишь для справки, дистанцируясь от них постоянной оговоркой «так называемые»)[44].

I. *Первая форма* (так называемая двухчастная песенная форма) – только с одной темой:

A	B	A
Главная мысль (8 тактов)	Промежуточное звено (4 или 8 тактов)	Главная мысль 8 тактов

[39] По сути, 8-тактовый период для Римана универсальная метрическая единица формы; например, в разработке (!) Первой фортепианной сонаты f-moll (op. 2 № 1) Бетховена он насчитывает 6 периодов, а в финале той же сонаты – целых 16 (L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen. Bd. I. Berlin, ^{5}1920. S. 94–97, 111–117).

[40] Примечательно, что из этой взаимосвязи он делает конкретные выводы исполнительского характера, например: «Нет ничего хуже, как стушевывать сильно диссонирующий аккорд, играя его легко: происходящий от этого некрасивый эффект сродни переченью и объясняется тем, что при этом затрудняется понимание гармонии» (Катехизис фортепианной игры. М., 1892. С. 89).

[41] Упрощенная гармония, или учение о тональных функциях аккордов. М., 1896. С. 207.

[42] Систематическое учение о модуляции <...>. С. 7–8.

[43] Grundriss der Kompositionslehre. S. 117–118.

[44] Примечательно, что в «Большом учении о композиции» традиционные термины (сонатная форма, рондо и даже песенная форма) спокойно применяются им уже без всяких оговорок. Возможно, это связано с практической направленностью книги, где (по той же причине?) отсутствует, кстати, и римановская систематика с оригинальными «числительными» наименованиями форм.

а также:

A	B	A
2 раза по 8 тактов Главная мысль дважды	8 тактов Промежуточное звено	8 тактов Главная мысль однократно

Чистый тип первой формы, по Риману, тема Вариаций ор. 26 As-dur и Вариаций ор. 24 F-dur Бетховена.

II. *Вторая форма* (называлась трехчастная песня или, когда три части связаны, малое рондо) – с самостоятельно развитой промежуточной частью:

A	B	A
Главная мысль Форма I	Промежуточная часть (Трио) 8 тактов или в форме I (2-я тема)	Главная мысль Форма I

В качестве примера простого выполнения этой формы Риман называет арию Альмирены «Lasciz ch'io pianga» из II акта оперы «Ринальдо» Генделя.

III. *Третья форма* (называлась «бóльшие рондо»). С тремя или более темами:

A	B	A
Промежуточное звено с самостоятельной тематической группой: a – b – a	Сильно контрастирующая 3-я тема, возможно также с серединой, развитой до самостоятельной тематической группы a – b – a	Как в начале a – b – a

Примеры третьей формы – финал Сонаты № 1 (ор. 2 № 1) f-moll Бетховена, а также (почти точно, говорит Риман) финал Сонаты № 3 (ор. 2 № 3) C-dur[45].

IV. *Четвертая форма* (так называемая сонатная форма) – две темы, трактуемые как единство:

A	B	A
Тематическая группа: а) 1-я тема, б) промежуточный член, г) 2-я тема, д) заключительный член	Разработочная часть: (симметричное построение различной длины, но с иначе скомбинированным мотивным материалом тем)	Тематическая группа: (как в начале)

Из приведенной систематики следует, что ясное представление о специфике составных форм у Римана уже размывается: в разряд «второй формы» зачислены и элементарно «составленные» вместе песни, и связанные – то есть малое рон-

[45] Третья форма – самая богатая темами, но: «чем шире становятся размеры частей, тем более настоятельна потребность вместо новых мотивов давать новые применения и комбинации тех же самых мотивов», – отмечает Риман и добавляет, что уже в рамках второй формы возможны элементы разработочности (в переходах и возвращениях). Grundriss der Kompositionslehre. S. 145.

до[46]. Симптоматично также, что в схематическом изображении форм у Римана фигурируют – взамен функционально-осмысленных марксовых аббревиатур (HS, SS, Sz, G) – абстрактные буквы. Тем самым было положено начало не лучшей традиции с хотя и косвенным, но очень серьезным последствием – функциональным нивелированием в восприятии и описании музыкальной формы, которое не изжито вполне по сей день.

Первым трем формам Риман посвятил в «Основах учения о композиции» по отдельному параграфу, тогда как четвертая рассматривается преимущественно в аспекте разработки – как и озаглавлен соответствующий параграф[47]. Интересно, что внутри него разместилось – в качестве некоего исторического отступления – первое, вероятно, в музыкальной науке описание барочной *концертной формы* (которая так и именуется: Konzertform)[48]. Кроме них в книге рассматриваются циклические формы, фуга и особые «психологические формы»[49].

В сравнении с глубоким анализом исходного уровня формообразования теория крупных форма разработана Риманом относительно мало. Но оценивая в целом римановскую теорию формы, следует признать, что его учение о мотивной структуре гомофонной формы, его концепция взаимодействия элементов музыки (метра, мотива, гармонии, динамики, агогики, структурного членения и т. д.) создали великолепную базу для строгого научного анализа музыки XVII–XIX веков.

Другой сферой очень значительных достижений Римана была теория гармонии.

---

[46] По тому же пути пошел английский единомышленник Римана Э. Праут, автор двух работ о музыкальной форме, переведенных на русский язык: *Prout E.* Musical form. London, 1893 (*Праут Э.* Музыкальная форма. М., 1900); *Prout E.* Applied forms. London, 1895 (*Праут Э.* Прикладные формы. М. [б. г.]). Но он еще сильнее запутал ситуацию термином *простая трехчастная форма* для форм с трио и типа малого рондо – тем более удивительным, что «сложной трехчастной» у него нет. А уж за ним последовал позже россиянин В. Беляев, закрепивший за *сложной трехчастной формой* (как он первый ее назвал) и составные, и связанные композиции (*Беляев В.* Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах. М., 1915). Так постепенно затушевывалось в высшей степени существенное подразделение форм по характеру соотношения тем (составные формы – малое рондо).

[47] В «Большом учении о композиции» положение иное – именно сонатная форма там представлена подробнее всего.

[48] Grundriss der Kompositionslehre. S. 160–165.

[49] Их сущность состоит «не в возвращении тем в их первоначальном облике после прослаивающего вступления контрастирующих тем или свободной переработки мотивов экспонируемых тем, а в характеристическом развитии самих тем», – таково римановское определение. «Идеальным типом таких форм был бы тот, который лишь в венце, в конце сочинения образовал бы полноразвитую тему, которая вначале была бы представлена как зародыш, как мотивная заставка». Ibid. S. 233.

3.3. Теория гармонии

Основные труды Римана в области гармонии следующие: «Упрощенная гармония, или учение о тональных функциях аккордов» (1893)[50] – главная работа, где впервые излагается его оригинальная концепция; более ранние «Руководство по гармонии» (1887)[51], «Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальной форме» (о котором уже говорилось) и «Катехизис учения о гармонии и модуляции» (1890)[52]; наконец, совсем позднее, синтетического характера, трехтомное исследование «Анализ всех фортепианных сонат Бетховена» – эстетический и формально-технический, как сказано в подзаголовке (1918–1919)[53].

Риман справедливо считается главным творцом функциональной теории тональной гармонии. Хотя он и говорил, что в его работах новы «только метода и терминология»[54], но сам же сформулировал (при характеристике своей системы обозначений) принципиальное отличие предлагаемой концепции от прежней, генерал-басовой: «Моя цифровка только по внешнему виду сходна с генерал-басом, так как, подобно ему, она обозначает интервалы цифрами; ее цель – ясно выразить гармоническое значение аккорда, дать теоретические формулы, а не изобразить только простой конгломерат тонов без объяснения их смысла, как это делает генерал-бас»[55]. Но гармоническое значение аккорда это и есть *функция* – именно так ее понимает Риман[56], впервые вводя (в «Упрощенной гармонии») и термин, и само это важнейшее для музыкальной теории понятие.

---

[50] Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde (London; New York, 1893); в этом первом издании, однако, подзаголовка относительно «тональных функций» еще не было, книга именовалась кратко: Vereinfachte Harmonielehre. Впервые он появился в публикации на английском языке в 1895. Спустя лишь три года после первоиздания на немецком книга вышла в переводе на русский язык с полным названием (М., 1896, 2-е изд. – М., 1901). Последующие ссылки даются по первому изданию.

[51] Handbuch der Harmonielehre. Leipzig, 1887 – так во втором издании (и многих последующих) стала именоваться работа, первоначально опубликованная под названием Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre (Leipzig, 1880).

[52] Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre. Leipzig, 1890. В дальнейшем ссылки даются по 3-му изданию: Leipzig, 1906.

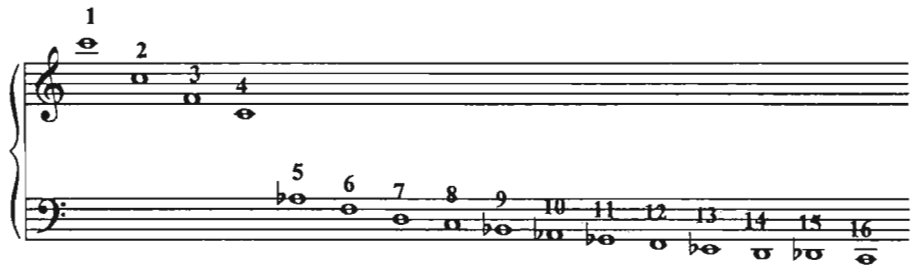
[53] L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen, Bd. I (Berlin, 1918), Bd. II (1919), Bd. III (1919). Содержит анализ не только известных тридцати двух «взрослых» сонат, но и шести «легких». В работе представлен нотный текст их всех, сведенный к одной только мелодии, и буквально каждая нота объяснена с точки зрения гармонии и формы (правда, опущен бетховенский контрапункт).

[54] Упрощенная гармония <...>. С. VII.

[55] Там же. С. VIII.

[56] Там же. С. 14, 174.

Создавая свою концепцию, Риман придерживается естественнонаучного понимания мира, исходный пункт в его рассуждениях это природа. Центр музыкального бытия составляет *Klang* – сложное понятие, которое трактуется Риманом не просто как звук, но как звук со всем своим обертоновым содержимым[57]: комплексная «звучность», или «созвук»[58]. Его развертывание и образует фундамент гармонии. Порожденный обертонами натуральный звукоряд Риман рассматривает (вслед за Рамо) в качестве объективного обоснования мажора (мажорного трезвучия).

Для минора же такового природного обоснования очевидным образом не находится. В поисках его Риман обратился к идее *унтертонов*, ряд которых зеркально симметричен ряду обертонов, отличаясь от него лишь направленностью следования тех же самых интервалов (чисел):

Можно найти некоторое подтверждение унтертоновой теории[59]. Так как натуральный ряд (каким является ряд обертоновый и которым Риман хочет представить еще и унтертоны) реализуется в явлениях резонанса, то в духе теории Хауптмана начальный тон обертонового ряда имеет все прочие, а начальный тон унтертонового имеется у всех прочих.

Однако такое подтверждение не может опровергнуть основного возражения против теории унтертонов как природных явлений: обертоновый ряд действительно дан природой звучащего тела, так как обертоны производятся делением звучащего тела на части. Унтертоны же, для того чтобы быть равноправными с обертонами, должны бы получаться умножением (?!) массы звучащего тела, что абсурдно (умножение означает, что для извлечения звука нижней октавы, на-

[57] «С тех пор, как известно, что каждый звук наших музыкальных инструментов представляет собою не простой тон, а состоит из целого ряда простых тонов, слово „звук" (Klang) приобрело в науке более широкое, охватывающее совокупность составляющих его тонов значение, тогда как под „тоном" (Ton) подразумевают простой тон, как составную часть звука» (Упрощенная гармония <...>. С. 280).

[58] Таковы русские варианты этого термина в упомянутых переводах двух римановских работ по гармонии.

[59] См.: *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 226–227.

пример, на струне необходимо длину струны при вибрации увеличить вдвое, что невозможно физически)[60].

Идея унтертонового происхождения минора, безусловно ошибочная, имела, однако, очень серьезные последствия для всей римановской теории – начиная с истолкования минорных аккордов и кончая их цифровкой. У Римана происходит расхождение примы как звука, от которого строится аккорд, и основного тона как реального результата звучания[61]: если в мажорном трезвучии это один и тот же звук, например, в тонике C-dur – звук *c*, то в минорном трезвучии они разные: например, в тонике c-moll прима – *g* (терция *es*, квинта *c*), тогда как основной тон – всё тот же *c*. Соответственно этому аккорды обозначаются: домажорное трезвучие как $^{+}$C, а до-минорное как $^{\circ}$g (то есть основной тон и знак мажора – плюс, или минора – нолик). Но в этом Риман, несмотря на свои благие намерения, идет как раз против природы: ведь ею не даны аккорды, но только – интервалы, а с точки зрения интервалов в минорном трезвучии основной тон, бесспорно, внизу.

Из обертонового ряда исходит Риман также в общей трактовке *консонанса* и *диссонанса*. Для него консонантными по отношению друг к другу являются «тоны, входящие в состав одного и того же созвука»[62]. А это терцовый и квинтовый тоны к основному (то есть идентичные ближайшим обертонам). Они настолько близки, что «как бы сливаются между собою в объединяющем значении созвука» и даже могут заменять один другого при чьем-либо отсутствии; и наоборот, диссонантны тоны, «входящие в состав различных созвуков и их заступающие»[63].

Но консонантность и диссонантность определяются не только (и даже не столько) абсолютным характером звучания, но еще более – контекстом. Даже если тоны могут входить в один «созвук», но в данной ситуации понимаются как представители разных, имеется диссонантность.

И это не всё. Ситуация зависит также от положения самого «созвука» в гармонической системе. Риман бескомпромиссен: лишь главный созвук – тоника –

---

[60] Риман, правда, пытался акустически обосновать явление унтертонов, ссылаясь, в частности, на открытые еще в XVIII веке (скрипачом, композитором и теоретиком Дж. Тартини и независимо от него – Г. А. Зорге) *комбинационные тоны*, звучащие ниже своего первоисточника. «Если одновременно взять два звука, которые по требованиям чистого строя будут соответствовать обертонам какого-либо одного звука, то последний будет слышен (комбинационный тон)», – пишет он в книге «Акустика с точки зрения музыкальной науки» (М., 1898. С. 90); там же Риман приводит и другие акустические данные, работающие, по его мнению, на идею унтертонов (с. 89–96). Однако позже (особенно начиная с работы «Das Problem des harmonischen Dualismus», 1905) Риман уже не настаивал на реальном существовании унтертонов, а трактовал минорное трезвучие скорее как «психологическую» инверсию мажорного.

[61] И в этом он всё же ближе к реальности, хотя и менее последователен, чем Этинген, который все минорные аккорды рассматривал и оценивал только «сверху вниз».

[62] Упрощенная гармония <...>. С. 11.

[63] Там же.

для него единственный подлинный консонанс, поскольку любая другая гармония воспринимается в сравнении с ней, постоянно присутствующей в памяти и как бы налагаемой на реально звучащую: «доминанты никогда не бывают вполне консонирующими созвуками, и это потому, что мы представляем их и судим о них всегда с точки зрения тоники»[64].

Итак, соотношение диссонанс – консонанс выявляется на разных уровнях, по разным признакам и только в контексте[65]:

диссонанс	*консонанс*
нетерцовость	терцовость
терцовость, но не трезвучие (мажорное или минорное), то есть «мнимое трезвучие»	трезвучие (мажорное или минорное)
трезвучие, но не главных функций (их «заместители» Tp, Sp, Dp)	трезвучие главных функций (T, S, D)
трезвучие главных функций, но не тоника (S, D)	тоника

Или, иначе, от консонанса-тоники ко всё более сильной диссонантности ведут «ступени»:

1) тоническое трезвучие,
2) субдоминанта и доминанта,
3) «мнимый консонанс» (о нем далее),
4) диссонантность как таковая, вследствие:
   а) прибавления диссонирующих аккордовых звуков (септима, секста),
   б) введения разнообразных неаккордовых звуков,
   в) альтерации.

С учетом всего сказанного понятен римановский вывод: «Музыкальный консонанс есть не физическое и тем более не физиологическое, а психологическое понятие. Результат не колебаний, не ощущений, а представлений»[66].

В своей функциональной теории Риман не просто положил в основу тональности три главных аккорда (как Рамо), но свел к ним («единственно существенным гармониям») все остальные. В тональности у Римана только три основания – основных тона (в отличие от Рамо), соответствующие трем функциям: T, D, S (поэтому лишь система Римана строго функциональна). Эти функции представлены не только трезвучиями I, V, IV ступеней соответственно, но и другими, которые как бы «замещают» одно из основных (будучи мнимоконсонантной «побочной формой» или откровенно диссонантной модификацией, о чем далее).

Ядро функциональной гармонии, из которого вся она произрастает (путем повторения во всё большем масштабе), это *тональная каденция*. По Риману, она трехчленна, то есть включает все главные функции – как и у Рамо (на которого

[64] Там же. С. 80–81.

[65] Подобное понимание обусловлено и тем, что западные музыканты не дифференцировали консонанс и устойчивость (у нас это разделение пошло от Б. Л. Яворского и С. И. Танеева).

[66] Handbuch der Harmonielehre. Leipzig, 1906. S. 139.

он ссылается). Но если Рамо лишь указал на «тройную пропорцию», то Риман пошел дальше и раскрыл (опираясь на идеи Хауптмана и преодолев недостатки его теории) диалектику их отношений.

В своей книге «Музыкальная логика»[67] он полагает начальную T – тезисом, следующую далее S – антитезисом, а разрешение D в T – синтезом (поэтому, в порядке появления функций, T – тетична, S – антитетична, D – синтетична). Опираясь на теорию аккордовых связей Гельмгольца, Риман обосновывает синтетичность аккорда D тем, что он находится в обертонах тоники (это сходно с взглядами Рамо: когда после $c \cdot e \cdot g$ появляется доминанта $g \cdot h \cdot d$, то это аккорд, который уже присутствовал в призвуках $c \cdot e \cdot g$). Аккорд же субдоминанты в тонике отсутствует; следовательно, он не готовится ею, а берется заново[68], поэтому естественно, что субдоминанта оказывается антитезисом. Это более глубокое объяснение тональных функций одновременно показывает, почему порядок аккордов каденции TSDT, а не TDST: было бы нелогично допустить сначала «синтез», а после него – «антитезис».

Диалектика «отчуждения» тезиса-тоники в «доминантовое бытие» и восстановления на качественно более высоком уровне «имения [у себя] доминант» («развитие по спирали») представлена у Римана с учетом качественных различий в характере диалектической же противоположности между D:T и S:T. «В то время как первый ход является только естественным, простым возвращением к тонике того образования, которое из нее же и выросло, второй <...> производит впечатление искусственного напряжения, делающего необходимым дальнейшее движение вперед»[69]. Чередование T и D есть простой, недиалектический показ тональности (Гельмгольц, указывая, что простейшие народные песни и танцы движутся попеременно то в тонике, то в доминанте, связывает с этим устройство примитивнейшей гармошки: при растягивании мехов она издает тонический аккорд, а при обратном движении – доминантовый). При переходе же от T к S тональность начинает колебаться, так как тоника-тезис приобретает свойства D к S как к новой T[70]. Возникает противоречие: движущая сила развития – S есть не аккорд успокоения, а *аккорд конфликта*, и тонику надо всемерно укреплять. Разрешение конфликта и восстановление власти тоники достигается введением доминанты, которая, будучи частью тоники, уверенно и с непреодолимой силой возвращает нас к ней. Усиление напряжения при достижении S на каденционном участке часто совпадает с положением ее в тяжелом, 6-м такте, что связано с естественным crescendo. Знаменательно, что в этих своих наиболее глубоких

[67] Musikalische Logik. Leipzig, 1874.

[68] *Гельмгольц Г.* Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. С. 416.

[69] Упрощенная гармония <...>. С. 43.

[70] Систематическое учение о модуляции <...>. С. 23–25.

мыслях Риман практически игнорирует свой собственный дуализм мажора и минора[71].

Итак, Риман специально выделяет «четыре главных пункта тональной каденции», сопровождая их следующими характеристиками:

1. Тоника (начало).
2. Субдоминанта (конфликт).
3. Доминанта (разрешение конфликта).
4. Тоника (закрепление, заключение)[72].

Таким образом, с опорой на акустику, обосновывается «борьба за тонику» в тональной каденции; функциональные отношения последней, распространяясь на другие аккорды и, более того, тональности, носят всеохватный характер.

Но каденция (а вместе с ней и вся тонально-гармоническая система) может расширяться и обогащаться посредством уже упоминавшихся «заместителей» и «модификаций» главных функций, которые изначально представлены в виде «трех столпов» – трезвучий I, IV и V ступеней.

Каждая «коренная гармония» имеет терцовое однофункциональное окружение – так называемые *функциональные спутники* в виде *параллели* и вводной смены. И те, и другие возникают при замене одного звука в основной гармонии[73] и обеспечивают как бы смещение трезвучия без смены функции:

При замене квинтового тона (см. в примере ниже) возникает аккорд, который можно воспринять как тонику со звуком сексты ниже примы; это *тоническая параллель* (формально равно трезвучию VI ступени), обозначается как Tp.

При замене основного тона возникает аккорд, который можно воспринять как тонику без примы, но со звуком септимы вверху[74]; это так называемый *созвук вводной смены* (формально равен трезвучию III ступени), обозначается как T^{+} (в мажоре) и $^{\circ}\mathrm{T}$ (в миноре). Аккорды вводной (или септовой) смены Риман называет также *терцсептаккордами* (например, $e \cdot g \cdot h$ в C-dur, по Риману, – тонический терцсептаккорд).

Аналогичные «спутники» есть у субдоминанты и доминанты[75]:

---

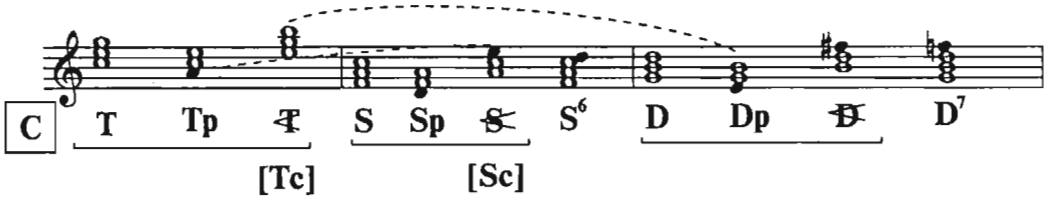
[71] Впрочем, это свойственно не всем его работам, где он касается логики функций; см., например, его Musikalische Syntaxis. Leipzig, 1877. S. 38.

[72] Систематическое учение о модуляции <...>. С. 25.

[73] Побочные гармонии, по Риману, образуются от соединения элементов трех главных гармоний (Систематическое учение о модуляции <...>. С. 29).

[74] Утрата основного тона происходит, по мнению Римана, во избежание слишком диссонирующего звучания большой септимы (или малой секунды), возникающей в мажоре (Упрощенная гармония <...>. С. 116).

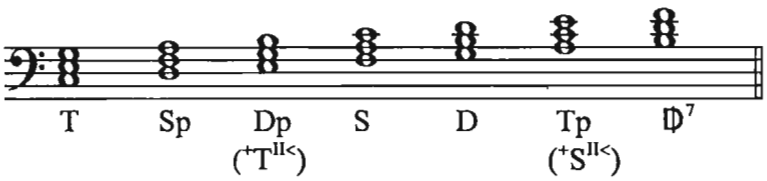
[75] Tc – тоническая контрпараллель, Sc – субдоминантовая контрпараллель (термины Ю. Н. Холопова).



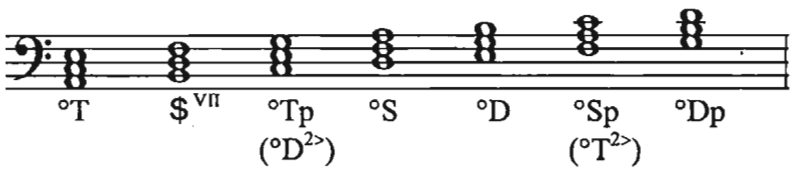
Все эти аккорды Риман называет *мнимыми консонансами*, поскольку в их состав входят чуждые исходной гармонии тоны, в результате чего подобные гармонии и становятся диссонирующими по своему положению в тональности.

Но какова их функция? Ведь аккорд тонической параллели по звукам совпадает с субдоминантовой вводной сменой, а тоническая вводная смена – с доминантовой параллелью.

a) Мажор:



b) Минор:



И всё же, хотя звуки в указанных случаях одни и те же, реально наличествуют два разных аккорда: они разные по функции, а потому имеют у Римана двойное функциональное обозначение[76]. Функция же зависит от поведения, и в этом суть функциональной теории – в ней нет и не может быть механической предустановленности[77].

---

[76] Знаки вводной смены имеют следующее истолкование: в приложении к мажорной тонике (+T) римская цифра II указывает на смещение примы на секунду вниз, < (обычно знак повышения на полтона) в данном случае указывает на малую секунду (полутон); аналогично в приложении к минорной тонике (°T), но смещение примы (напомним, в миноре она вверху!) на секунду вверх обозначено арабской цифрой 2, а на малую секунду (полутон) указывает знак > (обычно знак понижения на полтона). Римская цифра применяется в мажоре, когда интервал вниз от примы аккорда (против обычного счета вверх), арабская цифра применяется в миноре, когда интервал вверх от примы аккорда (против обычного счета вниз).

[77] Но есть определенные закономерности, например: «вообще всякий параллельный созвук, появляясь после своего главного, означает как бы предъем <...> одного из элементов логически-следующей далее гармонии» (Упрощенная гармония <...>. С. 107).

В следующей таблице приведены основные условия, при которых функционально двойственные аккорды имеют то или иное конкретное значение (у Римана, как и везде, нет примененных здесь для простоты знаков ступеней).

аккорд	функция	условия
III	D	III–I
III	T	III–IV
VI	T	V–VI
VI	T	I–VI | IV
VI	T	I–VI | II
VI	S	IV–VI | I
VI	S	VI | D^{6-5}_{4-3}

Функциональный состав каденции еще расширяется за счет аккордов «доминанты к доминанте» и «субдоминанты к субдоминанте», которые обозначаются, как пишет Риман, «двойным D» и «двойным S» (откуда и пошли их современные наименования).

Наконец, Риман обрисовывает при «смешанных наклонениях» внедрение в мажор аккордов из одноименного минора и наоборот; ему же принадлежат и сами термины *мажоро-минор* и *миноро-мажор*[78].

Многозначительно также, что создатель классической замкнутой теории квинтовых тональных функций Риман в одной из последних своих работ вдруг допустил возможность прямой функции аккорда верхней терции (ми-мажорное трехзвучие в до мажоре), то есть *медианты*[79], и даже предложил способ обозначения подобных гармоний: в мажоре – 3^+ для верхней (большой) медианты и III^+ для нижней; в миноре – соответственно ^{o}III и $^{o}3$.

Многообразные аккордовые последования систематизированы Риманом в том числе и посредством специальных названий.

Соединение аккордов одного наклонения (двух мажорных или двух минорных) Риман именует *ходом*, а разного (мажорного с минорным или наоборот) – *сменой*; *прямым* он называет движение на тот или иной интервал вверх для мажора и вниз для минора, а *противоположным* – наоборот, вниз для мажора и вверх для минора. В следующей таблице приведены римановские наименования разнообразных последований и цифровка, согласно которой плюс справа от буквы означает мажорность соответствующего трезвучия, ноль слева от буквы – минорность; в дополнительных, крайних слева и справа, столбцах те же трезвучия обозначены для ясности более привычно: мажорное – большой буквой, минорное – маленькой:

[78] Там же. С. 65–66.

[79] Эти разъяснения даются в связи с анализом I части Сонаты № 6 (op. 10 № 2) F-dur Бетховена (L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen. Bd. I. S. 303).

C–G	$(c^{+} - g^{+})$	прямоквинтовый ход	$(^{o}g - {}^{o}c)$	c–f
C–F	$(c^{+} - f^{+})$	противоквинтовый ход	$(^{o}g - {}^{o}d)$	c–g
C–f	$(c^{+} - {}^{o}c)$	сторонняя смена	$(^{o}g - g^{+})$	c–G
C–c	$(c^{+} - {}^{o}g)$	квинтовая смена	$(^{o}g - c^{+})$	c–C
C–E	$(c^{+} - e^{+})$	прямой терцовый ход	$(^{o}g - {}^{o}es)$	c–as
C–As	$(c^{+} - as^{+})$	противоположный терцовый ход	$(^{o}g - {}^{o}h)$	c–e
C–a	$(c^{+} - {}^{o}e)$	терцовая смена	$(^{o}g - es^{+})$	c–Es
C–cis	$(c^{+} - {}^{o}as)$	противотерцовая смена	$(^{o}g - h^{+})$	c–H

Еще одним путем расширения состава тональной каденции (а через нее – и всей тонально-гармонической системы) является добавление к основным функциям так называемых *характеристических диссонансов*. Как уже говорилось ранее, по своей изначальной природе T, S и D – трезвучия, или, по Риману, Kläng – созвуки. Причем он специально подчеркивает, что их суть не в наслоении терций, а в озвучивании ближайших обертонов, то есть в наложении квинты и терции. Они составляют фундамент всех аккордов, тогда как все прочие тоны суть лишь разнообразные добавления к нему (своего рода надстройки).

Среди многих «добавочных диссонансов» Риман специально выделяет вышеупомянутые характеристические диссонансы – те, что добавляются к S и D, и по которым можно определенно судить о тональности даже в отсутствие тоники. Диссонансы эти – *септима* и *секста*, причем Риман объясняет их происхождение как «соединение одной доминанты с тоном другой доминанты» (подразумевая, что одна доминанта – «верхняя», то есть D, а другая – «нижняя», то есть S)[80]: к доминанте добавлен основной тон субдоминанты, к субдоминанте добавлена квинта доминанты. Но поскольку Риман цифрует мажорные и минорные аккорды по-разному (первые снизу вверх, а вторые сверху вниз), то и добавленные тоны получают у него разные значения: секста мажорного аккорда оборачивается септимой в минорном, и наоборот, септима мажорного становится сектой в минорном. Это очевидно противоречит действительности: большая секста к аккорду субдоминанты, равно как септима к аккорду доминанты, прибавляется совершенно однотипно и в мажоре и в миноре. Однако Риман, желая подчеркнуть мнимое различие, предлагает для них разную символику: в мажорных аккордах добавочные тоны обозначаются арабскими цифрами, а в минорных – римскими[81]:

аккорды с характеристическими диссонансами	
мажорные	минорные
D^{7} (= V^{7} в мажоре и гармоническом миноре)	**D**^{VI} (= V^{7} в натуральном миноре)

[80] Упрощенная гармония <...>. С. 81.

[81] Если цифра ставится рядом с функциональным обозначением аккорда или буквенным указанием его основного тона, «она требует только соответствующего аккорда» (как в данных случаях); если же под или над упомянутыми знаками – «она требует соответствующего тона в нижнем или верхнем голосе» (Упрощенная гармония <...>. С. 90).

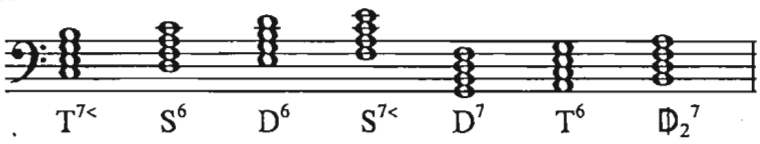
S^6 (= II^6_5 в мажоре)	S^{VII} (= II^6_5 в миноре и гармоническом мажоре)

Здесь же отметим, что аккорды на *вводном тоне* Риман справедливо трактует как *лишенные основного тона* доминантовые аккорды; аналогично и трезвучие II ступени в миноре и гармоническом мажоре, – как субдоминантовое без основного тона (который, напомним, в минорных аккордах, по Риману, вверху)[82]. На отсутствие примы в аккорде указывает черта поперек буквы, обозначающей функцию:

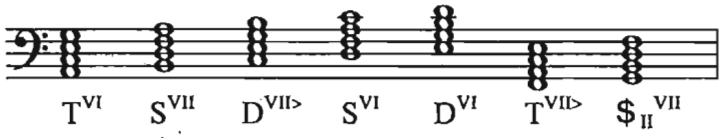
аккорд	функция
VII^5_3	$\mathfrak{D}^7$
VII^7	$\mathfrak{D}^9$
II^5_3	$\mathfrak{S}^{VII}$

В целом Риман дает следующее истолкование «септаккордов» в мажоре и в миноре:

c) Мажор:



d) Минор:



И еще одна важная функциональная деталь: так называемый «кадансовый квартсекстаккорд», по Риману (который не пользуется этим наименованием), к тонической функции никакого отношения не имеет – он рассматривается как доминанта с двойным задержанием (к терции и квинте), то есть D^{6-5}_{4-3}.

Итак, Риман, отвергнув самостоятельность побочных ступеней лада, всю аккордику тональности свел к трем главным трезвучиям с их модификациями; таким образом, к одной из трех главных функций принадлежит любой аккорд, и все они «равняются» на тонику. Но «понимание какого-либо гармонического последования в зависимости от одного главного созвука (так называемой тоники), – говорит Риман, – приводит нас к понятию *тональности*»[83]. Она и есть основная цель учения о гармонии, как ее представляет Риман: «Главной задачей

[82] Главный римановский аргумент состоит в том, что уменьшенное трезвучие невозможно уравнять с мажорным или минорным (как при трактовке трезвучий по принципу наслоения терций), поскольку в основе последних лежит *чистая* квинта.

[83] Систематическое учение о модуляции <...>. С. 16.

нашей было развить в ученике чувство тональности до возможно высшей степени, научить его понимать даже и далекие, по-видимому, гармонии с точки зрения одной господствующей тоники»[84]. И именно в этом состоит принципиальное отличие функциональной трактовки тональности от чисто линейной – тональности-гаммы с ее ступенями. Смысловое расхождение получило терминологическое закрепление: в новом функциональном значении тональность стала обозначаться по-немецки термином *Tonalität*, а в старом звукорядном – прежним термином *Tonart*.

Ступенная теория (в доримановский период ее придерживался Г. Вебер[85], а еще раньше – Г. А. Зорге[86], Г. Й. Фоглер[87]), как и генерал-бас, это, в сущности, не наука, а практическое учение, для которого всё равно что как называется – лишь бы хорошо звучало. След ее происхождения от генерал-баса очевиден в определении видов аккорда: от баса. Тогда как в гармонии вертикаль (аккорд) определяется не от баса, а от основного тона.

Ступенная теория исходит из тональности-гаммы. По-итальянски она – scala, то есть лестница; по-немецки Tonleiter – звуковая лестница (а лестница состоит из ступенек, как гамма из ступеней). Гамма-лестница систематизируется по секундам, расстояниям между ступенями-однозвуками. Отсюда и систематика гармоний: I ступень – II – III – IV – V – (и т. д.).

Ступенная теория в гармонии догматически следует терцовому принципу структуры аккордов: 3–5 = трезвучие, 3–5–7 = септаккорд, 7–9 = нонаккорд. В ступенной теории есть понятие *основного тона*. Им является нижний звук терцового ряда. Определение аккорда состоит в собирании «терцовых кубиков», в ротации тонов созвучия, пока они не выстроятся по терциям в трезвучие, септаккорд или нонаккорд. Альтерация тонов аккорда временно игнорируется с тем, чтобы потом их «наставить» обратно и указать, который из звуков альтерирован.

Музыкально ступенная теория выглядит следующим образом: согласно номерам ступеней гаммы выстраиваются диатонические трезвучия; аналогично и септаккорды; нижние звуки аккордов в основном виде всегда представляют основные тоны; в случае альтерации к звуку аккорда приставляется акциденция («случайный знак»); в секстаккордах основной тон в сексте, квартсекстаккордах – в кварте; аналогично с обращениями септаккордов.

Часто думают, что, следуя функциональной теории, то же самое просто записывают другими знаками. Это глубокое заблуждение. Ступенный подход, удобный в практических целях (но по сути – «безслухий» и антимузыкальный), не раскрывает смысла гармонии. В отличие от него, при функциональной концеп-

---

[84] Упрощенная гармония <...>. С. 184.

[85] *Weber G.* Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst. Bde. I–III. Mainz, 1817–1821.

[86] *Sorge G. A.* Vorgemach der musicalischen Composition. Bde. I–III. Lobenstein, 1745–1747.

[87] *Vogler G. J.* Choral-System. Kopenhagen, 1800.

ции тональности гармонии систематизируются по принципу видоизменения «трех единственно-существенных»; поэтому в строго функциональной теории, как у «зрелого» Римана, ступенных обозначений (с помощью римских цифр) вообще нет – как нет и самой категории ступени[88].

Функциональная теория изучает несколько иные предметы, чем ступенная, и ставит при том другие цели. Об этом говорит и слово «функция», фиксирующее смысловое значение элементов гармонии в музыкальной композиции.

Сам Риман в качестве своего предшественника в функциональной трактовке тональности («зависимость мелодического и гармонического последования, даже всей пьесы от одного главного созвучия как центра») ссылается на Ф. Ж. Фетиса. «Наше учение о тональных функциях гармонии есть не что иное как разработка фетисовского понятия тональности», – прямо заявляет он[89]. Однако само слово «тональность» было введено в обиход еще в 1821 году французским теоретиком Ф.-А.-Ж. Кастиль-Блазом. Последний слепил его из употреблявшегося с древних времен прилагательного «тональный» (tonale) – от древнего термина «тон», и определял как «свойство музыкального лада, которое выражается в использовании его существенных ступеней» (то есть I, IV и V)[90].

Значительно позже неологизм был подхвачен Фетисом (1844), который предложил теорию четырех типов тональности: *унитональность* (ordre unitonique) – если произведение пишется в одной тональности, без модуляций в другие (соответствует музыке XVI века); *транзитольность* (ordre transitonique) – применяются модуляции в близкие тональности (по-видимому, музыка барокко); *плюритональность* (ordre pluritonique) – применяются модуляции в отдаленные тональности, энгармонизмы (эпоха венских классиков); *омнитональность* (ordre omnitonique) – «всетональность», то есть смешение элементов разных тональностей, за каждым аккордом может следовать каждый (эпоха романтизма). Данная типология не слишком хорошо обоснована, но Фетис, тем не менее, обеспечил дальнейшее распространение «тональности».

Нельзя сказать, что оно происходило очень быстро. В России термин «тональность» еще не употреблялся даже в конце XIX века. Так, без него обходятся оба лучших учебника тональной гармонии – Чайковского и Римского-Корсакова. И это в эпоху заката тональности! На Западе «тональность» заняла достойное место лишь после «Упрощенной гармонии» Римана (через 8 лет после «похорон тональности» в пьесе Листа «Багатель без тональности», о чем Риман, впрочем, не знал). В России «тональность» встала на свое место после книги Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма», во Вступлении к которой автор оплакивает уже погибшую на рубеже XIX–XX веков и уходящую в прошлое тональность (подробнее см. *VII.3*).

---

[88] Напомним, что римские цифры у Римана обозначают совсем иное – интертоновые интервалы.

[89] Handbuch der Harmonielehre. Leipzig, 1906. S. 214.

[90] *Castil-Blaze F.-H.-J.* Dictionnaire de musique moderne. V. 1–2. Paris, 1821.

В функционально понятой римановской тональности с функциональных позиций трактуется всё: не только аккорды, но также *отклонение* и *модуляция*.

При отклонениях, хотя и возможны каденции на каждой из гармоний, «действительной перемены тональности» не происходит; отсюда важный для аналитической практики вывод: «в новых достигнутых тониках мы не будем даже менять обозначения их тональных функций»[91].

Напротив, сущность модуляции Риман видит в «перемене функции каждой гармонии»[92], что и означает смену тональности[93]. Но и при этом новые тоники также оказываются «носительницами тональных функций, только в более широком смысле». В укрупненном виде они воспроизводят те же отношения, что наблюдаются между гармониями внутри одной тональности: «Разумная система гармонии должна охватить единством понимания возможно более широкое поле»[94], – такова общая методологическая установка Римана, которой он целенаправленно следует в разных своих работах.

Гармония и форма на практике, как показал Риман, реализуют этот теоретический постулат (из художественной практики, естественно, и выведенный). С ростом формы происходит распространение исходной гармонической идеи в усиленном виде на всё новые уровни, но генеральный принцип главенства тоники над всеми остальными действует везде, вне зависимости от масштаба происходящего – как на уровне начального гармонического построения с его последованием аккордов, так и на уровне сколь угодно крупного целого с его последованием тональностей. «Главная тональность не теряет своего значения даже при самых смелых и далеко заходящих модуляциях», – считает нужным специально подчеркнуть в заключении «Систематического учения о модуляции» Риман[95]. А осуществлять различные модуляции для него это только «описывать все бóльшие и бóльшие круги вокруг неподвижного центра»[96]. И говорится это не для красного словца, не для того, чтобы блеснуть остроумием. Это действительно необходимо для объяснения модуляции как средства создания формы и формы как результата модуляции. Ведь так («кругами») и происходит гармоническое становление формы, ее продвижение от одного уровня к другому, и «разноведомственная» постановка вопроса о модуляции – как одновременно явления гармонии и формы – на самом деле единственно возможная (и для модуляции, и для формы).

---

[91] Упрощенная гармония <...>. С. 185.

[92] Там же. С. 77.

[93] «Для того, чтобы на время оставить главную тональность, требуется более сильное средство, чем простая каденция, переводящая из старого строя в новый; <...> надо предварительно зайти дальше намеченной тональности, если только желательно стать в ней действительно твердой ногой», – таково одно из условий модуляции, по Риману (Систематическое учение о модуляции <...>. С. 140).

[94] Там же. С. 185.

[95] Там же. С. 226.

[96] Там же.

А начинается это продвижение с уровня мотива, который развивается, повторяясь в старой или новой гармонии: «Главное средство музыкального формования есть мелодическое подражание (имитация), воспроизведение мотива на той же самой или на другой ступени»[97]. И далее события гармонические и тематические также остаются взаимообусловленными. «Ясное выявление новой тональности <...> приберегается всегда для новой тематической группы»[98], – говорит Риман, из чего следует, что внутри темы возможны, по существу, лишь отклонения.

Характер гармонии и, в частности, тип модуляции напрямую зависит от формы, от ее потребностей на том или ином участке; по Риману, возвратный ход и уводящая модуляция – вещи совершенно разные: «Модуляция уводит нас прочь от главного строя, это как бы акт насилия; возвратный ход приводит нас домой, он только сглаживает дорогу, по которой мы и без того охотно следуем»[99].

Любой, включая самый отдаленный по гармонии раздел формы хранит память о тонике, даже разработка «должна пробуждать требование возвращения главной тональности»[100]. Всякая, в том числе и крупнейшая форма во всей своей целостности есть лишь воспроизведение «в увеличении» генеральной тонально-гармонической «первоидеи»: «Бегло затронутые и пестро меняющиеся строи разработки так же точно или даже более, чем строй второй темы, должны слышаться и пониматься с точки зрения их отношения к главному строю; так что, наконец, целое музыкальное произведение представляется ничем иным, как громадным расширением тональной каденции»[101].

Римановская концепция тональности (трактовка местных тоник в отклонениях как простых функций расширенной главной тональности, включение недиатонических гармоний в качестве полноправных членов, строгая централизация функциональных отношений) позволила дать более широкий взгляд на гармонию целого и, объективно, противостояла тональной раздробленности, на которую обрекли тональную композицию учения о гармонии XIX века.

Ныне очевидно, что римановская гармоническая концепция оказала огромное влияние на всю мировую науку о гармонии и, коренным образом преобразовав ее, сохранила свою жизнеспособность, хотя и в своеобразной форме. У ряда авторов начала XX века и позже ясно обнаружилась тенденция сочетать достижения Римана и близких ему теоретиков с прежней «ступенной» концепцией

---

[97] Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre. Leipzig, 1906. S. 201.

[98] Grundriss der Kompositionslehre. S. 144.

[99] Систематическое учение о модуляции <...>. С. 95.

[100] Grundriss der Kompositionslehre. S. 159.

[101] Систематическое учение о модуляции <...>. С. 192.

гармонии (среди таковых Р. Луи и Л. Тюиль, Ф. А. Геварт[102], а также отечественные теоретики: Г. Л. Катуар, Ю. Н. Тюлин, И. В. Способин[103]).

Эта тенденция не случайна. В своей концепции гармонических функций Риман исходил из музыкальной практики венских классиков и ранних романтиков. Для западноевропейской музыки периода 1750–1900 годов функциональная теория в ее оригинальной римановской трактовке оказывается, пожалуй, наиболее совершенной. Однако к своеобразным явлениям в гармонии русской школы строгие установки римановской теории не всегда подходят. «Не укладывались» в римановскую концепцию и новые черты западноевропейской музыки (в том числе и немецких композиторов) конца XIX – начала XX века.

Ученик Римана Х. Эрпф в своей работе «Учение о технике гармонии и созвучий в Новой музыке» (1927)[104] сделал попытку с позиций строгой функциональной теории объяснить явления музыки 10 – 20-х годов, подойти к феномену тональности исторически. Сохранив за тоникой то исключительное положение, которое она занимает в римановской системе, Эрпф вместе с тем расширил ее трактовку с учетом новых гармонических реалий и вывел столь важное для теории новой тональности понятие, как *созвучие-центр* (Klangzentrum), или *звуковой центр*. Позже функциональная теория современной гармонии в самых разных ее проявлениях была разработана Ю. Н. Холоповым.

Оценивая римановскую теоретическую концепцию в целом, надо, прежде всего, отметить ее бесспорную научную высоту. Хотя объективно она обращена к прошлому, крупные проблемы, поднятые Риманом (консонанс и диссонанс, тональность, функции, гармония и форма, взаимодействие элементов музыки, в частности, метра и гармонии), до сих пор находятся в центре внимания теории. Риман не избегает самых сложных проблем эволюции музыкального мышления, он думает о них и предлагает свои ответы. Но не все они верные, и во многом – по причине двух серьезных общих дефектов: это антиисторизм и национальная узость (о которых уже упоминалось).

В представлении Римана, музыка развивалась поздно – в предшествующие ему два века. XVII столетие он оценивает как скачок, знаменовавший выделение инструментальной музыки в ранг самостоятельного искусства. Но актуальная для него музыкальная практика – период наивысшего совершенства – ограничивается пространством немецкого искусства от Баха и Генделя до Шуберта, Шумана, Брамса: всё предшествующее оценивается как исторические заблуждения на пути к идеалу. Риман ценит уравновешенность, стройность, логичность и единство, и потому не принимает уже ни Листа, ни Вагнера (с их «обнаженной

---

[102] *Luis R., Thuille L.* Harmonielehre. Stuttgart, 1907; *Gevaert F. A.* Traité d'harmonie theorique et pratique. I–II. Paris–Bruxelles, 1905–1907.

[103] *Катуар Г.* Теоретический курс гармонии. Ч. I–II. М., 1924–1925; *Тюлин Ю.* Практическое пособие по введению в гармонический анализ на основе хоралов Баха. Л., 1927; *Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии / В литературной обработке Ю. Холопова. М., 1969.

[104] *Erpf H.* Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927.

чувственностью»). Из русских композиторов более других одобряет Чайковского – но прежде всего за то, что он «хорошо освоил основы немецкой классики»; отклонения от ее норм (например, пятидольный метр) его не устраивают.

И всё же, несмотря на явную историческую ограниченность, в заданных им самим пределах позиция Римана открывает новые возможности «научного зрения»: позволяет увидеть объемность, выпуклость, форму, «пирамиду» (в сравнении с чем точка зрения, например, Хауптмана плоска почти в буквальном смысле слова). Даже несомненные ошибки Римана ценнее иных сомнительных истин и достижений; как справедливо сказано кем-то, «Риман так же велик, как его ошибки». Его учение о функциях множество раз отвергалось, но выстояло. Оно пережило яростные нападки теоретиков, продолжающих функциональную идею, и столь же яростную защиту теоретиков, выхолостивших идею функциональности и то великое, что в ней было. Но вне зависимости от них это грандиозное теоретическое здание, и нелицеприятная критика ее создателя объясняется просто: кому много дано, с того много и спрашивается.

Риман создал музыкально-теоретическую концепцию, а это означает не только прагматическую систему, призванную лишь служить практике. Подлинная концепция, отражая целостное мировоззрение, близка философии музыки. У Римана эта целостность представлена с великолепной полнотой, благодаря чему его теория – огромной широты и глубины – надолго останется памятником музыкальной науки.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Риман Г. Катехизис фортепианной игры. М., 1892.

Риман Г. Катехизис истории музыки. Ч. 1–2. М., 1895–1896.

Риман Г. Упрощенная гармония, или учение о тональных функциях аккордов / Пер. Ю. Энгеля. М., 1896.

Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах / Пер. Ю. Энгеля. М., 1898.

Риман Г. Акустика с точки зрения музыкальной науки. М., 1898.

Риман Г. Музыкальный словарь. М., 1901–1904.

Riemann H. Grundriss der Kompositionslehre. Leipzig, 1905.

4. Метод редукции Хайнриха Шенкера

Глубокие теоретические идеи и концепции, с наибольшей полнотой раскрывающие эпохальные явления музыки, нередко возникают в то время, когда само художественное явление уже клонится к своему закату. К таким концепциям можно отнести музыкально-теоретическую систему выдающегося мыслителя Хайнриха Шенкера, сумевшего открыть новые пути исследования музыки XVIII –XIX веков и с новых позиций осветить тайны структуры в сочинениях великих мастеров.

▪ **Жизненный путь. Работы**

Образование Хайнрих Шенкер (1867–1935) получил в Венской консерватории, где его учителем был А. Брукнер. Круг деятельности Шенкера отличается большим разнообразием. Он пишет ряд произведений преимущественно камерного жанра, выступает в качестве пианиста-аккомпаниатора. Его музыкально-теоретическая деятельность первоначально ограничивалась журнальными статьями. В 1895 он публикует брошюру «Дух музыкальной техники», содержащую в зародыше некоторые идеи будущих капитальных работ. Позднее деятельность Шенкера концентрируется на преподавании и собственно научной работе. Под его редакцией вышел ряд произведений Ф. Э. Баха, И. С. Баха, Бетховена.

В 1906 году выходит первая большая книга Шенкера «Новые музыкальные теории и фантазии одного артиста. Том I. Учение о гармонии»[1]. Книга содержала развернутое изложение его теории, которая, видимо, казалась автору настолько противоречащей общепринятым представлениям, что он опубликовал ее анонимно. В 20-е годы Шенкер издает журнал «Воля к звуку» («Der Tonwille»), в котором печатает одни только собственные статьи и анализы. Продолжением этого издания стал ежегодник «Шедевр в музыке» («Das Meisterwerk in der Musik»). Оба издания демонстрируют не только музыкально-теоретические, но также эстетические и общественно-политические взгляды Шенкера.

Шенкер создал целую школу музыковедения; среди его учеников и последователей – А. Хобокен, О. Йонас, Х. Федерхофер, Г. Рот, О. Врисландер, П. Дунн, Э. Кубе, Е. Райхерт, А. Кац, Ф. Айнбнер и другие. Впоследствии некоторые из них популяризировали и стремились развить дальше учение Шенкера (Йонас, Зальцер, Кац).

Музыкально-теоретическое наследие Шенкера охватывает большое число работ, в основном связанных с одной группой идей, касающихся структуры классического музыкального произведения. Перечислим наиболее важные из них:

➢ «Об орнаментике» (начало 1900-х годов)[2].

---

[1] Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler. Berlin; Stuttgart, 1906.

[2] Ein Beitrag zur Ornamentik. Als Einführung zu Ph. Em. Bach's Klavierwerken. Wien, o. J.

- «Новые музыкальные теории и фантазии» – главный фундаментальный труд, в трех томах: I. Учение о гармонии, II. Контрапункт (части 1–2), III. Свободное письмо (1906–1935)[3].
- «Таблица по инструментовке» (1908), издана под псевдонимом «Артур Нилоф»[4] – пособие, представляющее собой свод диапазонов оркестровых инструментов.
- Монография «Девятая симфония Бетховена» (1912)[5].
- 10 выпусков журнала «Воля к звуку»[6], на страницах которого приведены анализы сочинений Бетховена, И. С. Баха, Гайдна, Шуберта, Моцарта, К. Ф. Э. Баха, Генделя, Мендельсона, Шумана, Брамса (1921–1924).
- 3 тома ежегодника «Шедевр в музыке» (1921–1924)[7], по типу издания совпадающего с журналом «Воля к звуку»; среди анализов – сочинения И. С. Баха, Бетховена, Гайдна, Моцарта, Д. Скарлатти, Шопена, и – как «противопример» – М. Регер, Вариации и фуга на тему И. С. Баха.
- «Спасение классических музыкальных текстов» (1929)[8].
- «Пять таблиц первичных линий» (1932)[9] – книга схем, иллюстрирующих одну из важнейших теоретических идей Шенкера.

Краткое изложение музыкально-теоретических воззрений Шенкера представляет собой книга О. Йонаса «Сущность музыкального художественного произведения. Введение в учение Х. Шенкера»[10], вышедшая еще при жизни автора теории, в 1934 году. Подробное ее изложение и дальнейшее развитие содержит также двухтомный труд Ф. Зальцера «Структурное восприятие»[11].

---

[3] Neue musikalishe Theorien und Phantasien von einem Künstler. Bd. I. Harmonielehre. Berlin; Stuttgart, 1906; Bd. II. Kontrapunkt. 1. Stuttgart; Berlin, 1910, 2. Wien, 1922; Bd. III. Der freie Satz. Wien, 1935. Ссылки на этот трехтомник даются в тексте сокращенно с указанием номера тома и страницы: I, 44 (то есть: том I, с. 44).

[4] Instrumentations-Tabelle von Artur Niloff mit einer Einführung. Wien, 1908.

[5] Beethovens neunte Sinfonie. Wien, 1912.

[6] Der Tonwille, Hefte I–X. Wien, 1921–1924. Ссылки на это издание даются в тексте сокращенно: T., с указанием выпуска и номера страницы (T. I, 3).

[7] Das Meisterwerk in der Musik. Bd. I. München, 1925; Bd. II. München, 1926; Bd. III. München, 1930. Ссылки на этот трехтомник даются в тексте сокращенно: M., с указанием номера тома и страницы (M. I, 22).

[8] Eine Rettung der klassischen Musiktexte: Das Archiv für Photogramme in der National-Bibliothek Wien // Der Kunstwart, XLII, 1929.

[9] Fünf Urlinien-Tafeln. Wien, 1932.

[10] *Jonas O.* Das Wesen des musikalischen Kunstwerks. Eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Wien, 1934.

[11] *Salzer F.* Structural Hearing. Tonal Coherence in Music. Vol. I–II. New York, 1952. Немецкое издание: *Salzer F.* Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik. Bde. I–II. Wilhelmshaven, 1960.

▪ **Музыкально-эстетические предпосылки теории**

Музыкально-теоретическая система Шенкера органически слита со столь же своеобразными, хотя и глубоко противоречивыми философско-эстетическими представлениями автора. Не дорастая до самостоятельной философской или эстетической концепции, настойчиво проводимые (или повторяемые) идеи такого рода создают своеобразный общегуманитарный ф о н для собственно музыкально-теоретических исследований Шенкера.

Мысль Шенкера всегда направлена к широкому философско-эстетическому осмыслению явлений музыки, хотя специально вопросами философии, эстетики, социологии и истории музыки он занимается не в основных своих больших трудах и не в основных их разделах, а преимущественно в мелких статьях и заметках, как бы возникших на полях, по ходу исследования главных проблем. Таковы «Vermischtes» – «Разное» («Смесь») в конце выпусков «Воли к звуку» и «Шедевра в музыке». «Мысли об искусстве и его связях во всеобщем» (такими – шенкеровскими же – словами можно было бы объединить все подобные высказывания) с достаточной определенностью обрисовывают как музыкально-эстетическую позицию Шенкера, так и его идейно-философские и методологические установки. Их не надо специально искать – у автора есть потребность не только изложить их, но и сформулировать в афористической форме, напоминающей манеру Фр. Ницше. Притом вырисовывается и такая характерная черта Шенкера: его мысль выражена всегда недвусмысленно, чрезвычайно резко и безапелляционно, насколько возможно ясно.

По своим философским установкам взгляды Шенкера в некоторых вопросах близки направлению ф и л о с о ф и и ж и з н и, чрезвычайно распространенному в начале XX века. Многие его высказывания кажутся простыми отголосками идей Фр. Ницше, О. Шпенглера, Я. Буркхарда (которого он иногда цитирует). Идейными предшественниками философии жизни были, прежде всего, немецкие романтики (с их антибуржуазной настроенностью, тоской по сильной, нерасщепленной индивидуальности). Подобно романтизму, философия жизни тяготеет к органическому; отсюда требование непосредственно созерцать единство организма и «возвратиться к природе»[12].

У отдельных представителей этого направления жизнь понимается как природная биологическая сила, противопоставляемая – как нечто естественное – искусственным ценностям цивилизации. Предопределенность цикла природных явлений, распространяемая на общественное развитие и человеческую историю, порождает идею судьбы. Творящая сила природы, универсальная по своей сущности и тождественная самой жизни, простирается вплоть до своей высшей формы – художественного творчества. Оно противопоставляется как высший тип деятельности научному познанию, будто бы неспособному схватить сущность жизни. Отсюда культ гения.

---

[12] См.: *Гайденко П.* Философия жизни // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 349–351.

Шенкер постоянно обращается к природе, трактуемой как вечный, неисчерпаемый источник здоровых жизненных сил, как божественное живородящее начало жизни. В природе потенциально содержатся не только все дальнейшие формы органической жизни, но также стимулы и факторы становления этих форм. Везде в природе властвуют законы органического, воля к высшему, совершенному. Природа заключает в себе всеобщие потенции роста, самовоспроизведения. Она же дает образец творения – функционирующий организм, все части которого взаимонеобходимы, и в этом качестве они образуют модель для художественного произведения как единого организма, вырастающего из данных природой основ путем органического роста и самовоспроизведения.

Природа есть «бесконечное вперед» (I, 44) и в этом смысле – своего рода вечный двигатель всех вещей в мире. Свойственные природе проявления ее сущности – это, прежде всего, развитие и зачатие (Zeugung; I, 44). Природа есть средоточие всякой жизни, поэтому все прочие проявления жизни несут в себе, как родовую печать, основные тенденции природы. Истолковывая природу как животворящую силу, Шенкер, естественно, приходит к биологизму в понимании общества, культуры и искусства.

Таким образом, общая картина мира, по Шенкеру, – это всеохватный, безграничный процесс творения, роста, распространения, возвышения, поле действия вечных и могущественных сил порождения, природных инстинктов, управляющих жизнью. Биологическое истолкование придается и самому процессу творения жизненных форм, которое мыслится как членение на основе чисто биологического понимания жизненных процессов; вырабатываются важнейшие понятия, которые станут затем у Шенкера законами искусства. «Библейская история творения говорит нам: дух, витавший над водами, был вневременен – с творением как членением вступает и первое членение во времени. Но членение покоится на повторении, которое есть биологический закон жизни и телесной, и духовной, – как противоположность и повторение дня и ночи. Так и жизнь идей движется в повторениях, так и всякое их действие представляет повторение» (III, 183).

Наиболее показательная часть философско-эстетической платформы Шенкера – его философия истории. Эпиграф, которым открывается каждый из выпусков шенкеровского журнала «Воля к звуку», можно было бы поставить в качестве девиза всего его научного творчества:

Semper idem sed non eodem modo

Всегда одно и то же, но не одинаковым образом.

Это латинское изречение надо понимать совершенно прямо, буквально. Живя в эпоху технического и общественного прогресса, нарастающих темпов промышленной и научно-технической революции, в век стремительного развития человечества, Шенкер с вызывающей демонстративностью отрицает какой бы то ни было прогресс, всякое движение. Его взгляды в этой области подчас поразительно напоминают идеи позднего Ницше и Шпенглера.

У Шенкера ничто никуда не движется. Настоящее искусство – с тех пор, как оно появилось, конечно, – непреходяще. Это надо понимать тоже совершенно буквально: оно не может ни устареть, ни быть отодвинутым в сторону другим, более соответствующим времени искусством. В иных высказываниях Шенкера можно расслышать намек на идею связи между исторической устойчивостью, непреходящей ценностью подлинного искусства и твердостью моральных, семейных устоев, если они не подвержены разрушительным современным идеям прогресса, изменения, переменчивости, преходящести. «Любовь проходит, – говорят нам люди, неспособные к настоящей любви»; те, кто «неспособны к настоящему искусству, говорят, что искусство преходяще» (М. II, 203). Следовательно, мощь и абсолютность подлинно истинного проявляется в его вечности, неизменности, верности себе – semper idem. А всё преходящее – только подобие.

Свое учение Шенкер характеризует как «извлеченное из практического искусства гениев» (М. III, 22). Не может быть никакого уравнивания и между народами. Нельзя уравнивать страну Германию, где столько гениев (Лютер, Лейбниц, Гёте, Шиллер, Кант, Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Брамс), с другими, где, например, такие «французские недоумки», как Дебюсси и Равель (Т. I, 50). У итальянцев только один гений – Доменико Скарлатти; с точки зрения Шенкера, Верди – «лишь талант, но не гений» (М. III, 108). Из всех славян Шенкер нашел только одного гения – это Шопен (но зато, произведя его в гении, Шенкер почитает Шопена в одном ряду с Бахом и Бетховеном).

Все симпатии Шенкера обращены в прошлое. Там он видит высоты человеческого духа, ряд гигантских фигур – музыкальных гениев. Сама мысль о качественно новом мышлении представляется ему абсурдом, противоестественностью, какой-то искусственной отменой вечных законов природы. В эпоху величайшего в мировой музыкальной истории кризиса Шенкер демонстративно и упорно отстаивает неизменность глубинных основ музыки как своеобразных «вечных идей» в музыкальном сознании. Шенкер нисколько не стесняется откровенной консервативности своей позиции. Он открыто выступает против современного в современности, предельно остро подчеркивая то, что «большинство современных теоретиков стремится сгладить, сделать менее заметным» – полную несовместимость конкретных исходных предпосылок мышления классиков и современных композиторов.

Эстетическая позиция Шенкера определяет важнейшие особенности его системы, прежде всего музыкальный материал, объект и эстетическую направленность исследования, а также его методологические основы, и в большой мере предуказывает область главнейших концепционных положений. Шенкер занимается музыкой преимущественно немецких классиков и романтиков XVIII–XIX веков, с добавлением к ним некоторых композиторов других национальностей (например, Скарлатти, Шопена). В сочинениях этих авторов Шенкер стремится найти действие вечных и неизменных законов музыкального искусства, впервые раскрывшихся навстречу человеческому гению и отлившихся в бесконечно прекрасные звуковые формы. Утверждение верности художественных законов музыкального Kunstwerk'а, пришедшим из глубины мироздания непреложным за-

конам природы, составляет эстетический и философский пафос работ Шенкера. Отсюда опора исследователя на непосредственные данные внешней природы, в которых он усматривает отображение вечных законов мира. В самом феномене жизни как творения, роста, размножения и возвышения Шенкер находит первое обоснование музыки, музыкального произведения, музыкальной формы.

- **Биологическое в музыкальной форме**

Органически-жизненное начало, таким образом, кладется Шенкером в основу его теории музыкальной композиции, в полном согласии с исходной методологической установкой. Название шестого параграфа его Учения о гармонии – «Биологическое в формах» – дает авторскую формулировку этой предпосылки системы. Органическое, конкретнее – биологическое, здесь не просто сравнение (само по себе оно достаточно старо); оно возвышается до значения концепционного положения.

Ход мысли Шенкера вкратце таков.

«Все искусства, за исключением музыки, в своей основе – лишь ассоциация идей природы и действительности, разумеется, ассоциация идей великая и охватывающая мир» (I, 3). Природа – прообраз, искусство – отображение, получаемое им в слове, цвете, форме. Музыке изначально недостает ассоциации идей, поэтому в начальные эпохи своего развития она довольствуется ассоциациями движения (танец) и слова (песня). Лишь с открытием своего автономного мира ассоциаций музыка становится искусством в истинном смысле. Таковым феноменом явился *мотив*, который, по мысли Шенкера, только и есть единственная ассоциация идей в музыке. С открытием мотива музыка утвердилась в самой себе и может позволить себе отодвинуть на второй план ассоциации слова и движения.

Мотив определяется Шенкером как ряд звуков, который предназначен для повторения. Любой ряд звуков может стать мотивом, но лишь при условии, что повторение делается непосредственно. Повторение есть принцип мотива и носитель биологического начала в музыке: «Подобно тому, как повторяется человек в человеке, дерево в дереве, короче – всякое творение в себе подобном и лишь в себе подобном, благодаря чему только и образуется понятие человека, дерева и т. д., так и музыкальный ряд, если он повторяется в ряду же, становится индивидуумом в звуковом мире» (I, 6). Но повторение (например, человека в человеке) есть размножение, и Шенкер со свойственной ему манерой ставить все точки над «и», прямо говорит об этом: «Как во всей природе, так и в музыке обнаруживается инстинкт размножения (der Trieb der Fortpflanzung), благодаря которому всякое повторение и выходит на сцену» (I, 6). Прямая аналогия формулируется так:

В природе:

инстинкт размножения – повторение – индивидуальный вид.

В звуковом мире:

инстинкт размножения – повторение – индивидуальный мотив.

Правда, Шенкер оговаривает различия, добавляя, что подобное же действие повторения существует и в других элементах музыки – в ритме, гармонии.

▪ **Значение числа «пять»**

В отношении высотной системы природа всё же не оставила художника столь беспомощным, как при открытии мотива, пишет Шенкер. А именно: она дала человеку обертоновый звукоряд как единственный источник натуральных звукоотношений для музыки. Следуя старой традиции, Шенкер ограничивает ряд фундаментальных отношений звуковой системы небольшой группой нижних интервалов. Он исключает как «нам совершенно чуждые» безымянные интервалы 6 : 7, 7 : 8, 10 : 11, 11 : 12, 12 : 13, 13 : 14, 14 : 15. Поэтому, например, малая септима в доминантсептаккорде не может быть объяснена седьмым обертоном. Чтобы предотвратить возможные возражения, Шенкер обращается к методу аналогии и выставляет несколько необычный аргумент. Он выписывает схему родословной семьи Бахов (от Кристофа Баха до детей Иоганна Себастьяна – Вильгельма Фридемана, Карла Филиппа Эммануила и других, а также детей этих последних) и далее ссылается на то, что природа знает только зачатие (Zeugung) и в этом смысле – лишь предков и потомков, то есть только прямое родство, но не косвенное (Seitenverwandte; I, 35–37).

Но как всё же быть с природой, которая ставит в один ряд и 1 : 1, и 4 : 5, и 4 : 7, и 8 : 15? Чтобы выйти из явно затруднительного положения, Шенкер вводит новый постулат, прямо скажем, никак не вытекающий из натуралистских и биологических предпосылок системы: «Слух человека следует природе – тому, как она обнаруживает себя в обертоновом ряде, – только до большой терции» (I, 37). Последняя граница – пятый обертон, и поэтому *число пять* оказывается пределом различения. Обертоны, соответствующие более высоким простым числам, «уже слишком сложны для нашего слуха». Почему так происходит? Такова уж организация слуха, и описывать ее – не дело Шенкера. Впрочем, Шенкер вспоминает здесь, что нотоносец также имеет пять линий, а если увеличить их число до шести-семи, глазу становится трудно ориентироваться (I, 38).

Из рассмотрения натурального звукоряда делается важный вывод о *силе интервалов*. Квинта 2 : 3 сильнее, чем терция 4 : 5, так как более простой принцип деления на 3 предшествует принципу деления на 5. Это различие предустановлено природой и в качестве такового изначально содержится в инстинкте художника.

Естественно, что возникает и другой вывод: природой дано единственное *натуральное созвучие* (Klang):

номера звуков по оберт. ряду:	1	8	5	1	3
	C	c	g	c^1	e^1

Его сокращенная форма, возникающая вследствие ограниченности человеческого голоса, взятая в последовании образует *звуковое пространство* (Tonraum), единственно возможное в музыке:

номера звуков по оберт. ряду:	1	3	5	8
	c^1	e^1	g^1	c^2

Никаких других пространств, кроме 1–3, 3–5 и 5–8 Шенкер не признает, так как не существует никакого другого способа заполнения проходящими звуками расстояний между звуками единственного природой данного аккорда.

- **Квинтовая связь тонов и образование звуковой системы. Проблема минора**

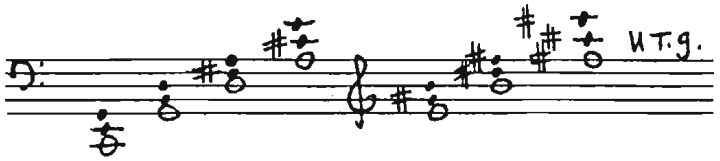
Натуральное созвучие содержится в составе каждого звука. Поэтому каждый звук обладает стремлением возвести в бесконечность поколения (Generationen) своих обертонов. Но отсюда же берутся условия и для связи звуков между собой. Самая естественная связь возникает тогда, когда сильнейший обертон выходит из порождающего лона и начинает жить самостоятельной жизнью, развиваться. Так возникает квинтовая связь тонов.

Пример 1

Шестая квинта дает звук *fis*, несовместимый с исходным порождающим *C*. Благодаря этому цепь квинт в одну сторону ограничивается пятью звеньями (снова число пять, отмечает Шенкер). Чтобы спасти природу для искусства, чистая квинта заменяется здесь уменьшенной, что кладет начало квинтовой прогрессии в противоположном направлении. Эту перемену Шенкер обозначает термином *инверсия*.

«Если природа предложила только развитие и зачатие, бесконечное вперед, то художники, конструируя квинтовую связь в обратном направлении <...>, создают для этого искусственную противоположность (Gegenstück), развитие вспять, прежде всего, чисто художественный процесс, который в основе своей – чуждое природе явление, так как природа не знает никакого назад» (I, 44). Таким образом, инверсия трактуется как своеобразный компромисс между природой и искусством.

Но каждый из звуков получающейся таким образом квинтовой цепи устанавливает над собой не только квинту, но и мажорную терцию.

Пример 2

Два класса природных явлений (ряды обертонов и цепь звуков квинтового родства) вступают в противоречие друг с другом. Побеждает более сильное начало – квинтовое родство. Например, *fis* отступает перед *f*, *cis* – перед *c* и т. д. В результате достигнутого равновесия сил образуется звуковая система диатонического мажорного лада – консонирующие трезвучия на каждой из семи ступеней.

Мажорный лад называется *натуральной системой*, так как порождается природой музыкального звука непосредственно, и природное начало в нем преобладает.

Минорный лад носит наименование *искусственной системы* (das künstliche System) и объясняется следующим образом. В Средние века существовала другая звуковая система. Теория музыки представляла ее в виде звукорядов, гамм, особых ладов (Tonarten), служивших материалом для мелодий и созвучий. Гаммы-лады – ионийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский, эолийский – отличались друг от друга расположением тонов и полутонов. По мере развития многоголосного письма противоречие между горизонтально-мелодической сущностью старых ладов и вертикально-аккордовой тенденцией гармонического многоголосного склада становилось всё сильнее. Например, доминанта фригийского лада – уменьшенное трезвучие, субдоминанта лидийского – также, и находится от тоники к тому же на расстоянии увеличенной, а не чистой кварты, и так далее (поэтому только ионийский мажор с его тремя чистыми мажорными трезвучиями на тонике, доминанте и субдоминанте оказался единственной натуральной системой).

Но еще один из названных шести ладов (помимо ионийского) имел возможность в ближайших к тонике трезвучиях сохранять свою ладовую окраску – эолийский (все три его главных трезвучия минорны). Согласование натуральных трезвучий на I, IV и V ступенях делает эолийский (минорный) лад аналогичным мажорному и выделяет его среди остальных. Искусственность системы минора доказывается, в частности, и тем, что минор всё же не может обойтись без вводного полутона VII – I, по образцу мажора, от которого вводный полутон и заимствуется.

Таким образом, минор также есть компромисс между природой и искусством, притом искусственность в нем преобладает. Минор есть (говоря словами Гейне, сказанными о поэзии) «возвышение природы», а такое возвышение вообще свойственно человеческой культуре, которая в этом отношении сама может быть представлена в качестве новой составной части природы. Прочие системы (церковные лады) трактуются Шенкером как тяготеющие к двум основным – мажору и минору.

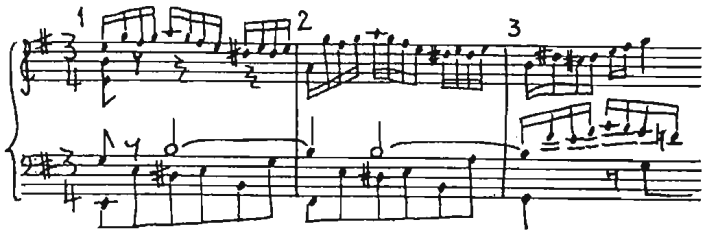
- **Учение о ступени**

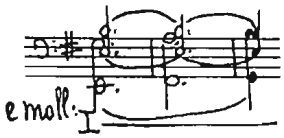
Древнее учение о тонах гаммы, ставшее впоследствии ступенной теорией гармонии, приобрело новый облик в системе Шенкера. Понятию ступени придается иное значение, исходящее от теории самой звуковой системы. Не всякое трезвучие идентично ступени. Поэтому Шенкер вводит различие между звуком (например, *с*) как *основным тоном трезвучия* и как *основным тоном ступени*. Последняя как категория образует более высокое и абстрактное единство, чем трезвучие, аккорд, и способно объединять несколько гармоний (трезвучий, септаккордов) при условии, если лишь одна из них является опорной и определяет остов гармонического последования, а остальные образованы голосоведением – движением по звукам остовной гармонии либо произведены по такому образцу

и выполняют эту функцию. Определить точно и однозначно все признаки ступени (в ее отличии от аккорда) нелегко, и сам Шенкер указывает только на наиболее типичные примеры.

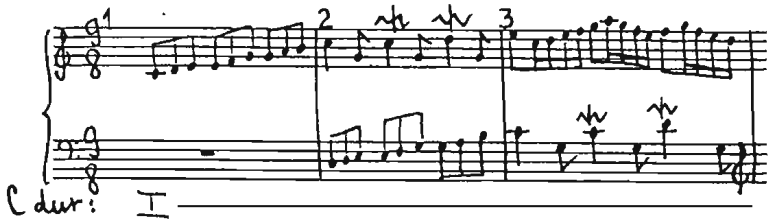
Пример 3. Бах. Органная прелюдия e-moll, BWV 548, тт. 19–21

А.



Б.

На второй и четвертой восьмой каждого такта в басу и на каждой третьей четверти контрапункта в верхнем голосе лежащее *e* не позволяет считать аккордом *fis* · *a* · *h* · *dis*; на этом месте оказывается проходящее созвучие *fis* · *a* · *h* · *e* (см. схему в примере 3 Б).

Но и там, где проходящее движение образует, казалось бы, правильные аккорды, только опорные точки принимаются во внимание как ступени.

Пример 4. Бах. Органная прелюдия C-dur, BWV 547, начало

По Шенкеру, здесь только одна ступень – тоника C-dur. Созвучия *g* · *h* · *d* (конец 2-го такта) и *g* · *d* · *f* (конец 3-го такта) несамостоятельны. Подтверждением проходящего характера созвучия доминанты 3-го такта является повторение мелодической фигуры *f* – *g* – *f* – *e* – *d* в следующем такте, где сам Бах трактует ее как тоническое образование (см. контрапункт в верхнем голосе).

По Шенкеру, не всякое сочетание двух звуков есть интервал, не всякое трезвучие имеет одинаковый вес. Фактически, ступени оказываются идентичными тем квинтам, которые образовывали саму тональную систему. Поэтому ступень есть верный признак учения о гармонии (разрядка Шенкера; I, 198). Полная противоположность ему – контрапункт строгого письма, где всё направлено – беспечно в отношении значения отдельных созвучий – на

движение двух, трех или четырех голосов одновременно. Созвучия здесь никогда не являются ориентиром, целью движения голосов; наоборот, они результируются их свободным движением.

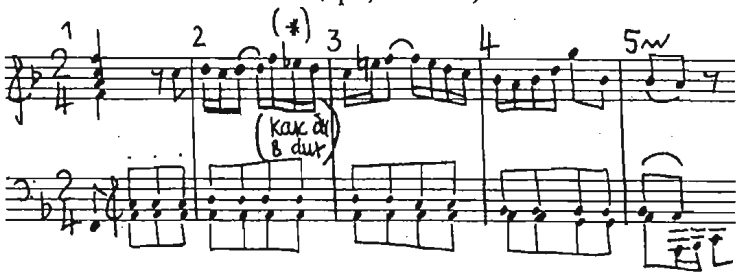
Квинтовые шаги ступеней поэтому оказываются наиболее естественными и наиболее частыми в последовании ступеней. Однако могут быть также терцовые и секундовые шаги. Но если терцовые шаги так же естественны, природны, как и квинтовые (только их отношение происходит от значения более далекого пятого обертона), то секундовые – искусственны (не содержатся в природе данного феномена – трезвучии). Они выводятся из комбинации квинтовых или квинто-терцовых шагов (например, ход I – II психологически объясним при развитии как I – V – II и при инверсии как I – IV – II).

- **Диатоника и хроматика. Тоникализация**

Как натуральное, данное природой трезвучие есть, по Шенкеру, основа аккордики в гармонии, так диатоника есть истинный фундамент лада и тональности, ибо и она – нечто природное, натуральное.

Под диатоникой понимается совокупность семи ступеней квинтовой цепи. Хроматику Шенкер объясняет, исходя из естественного стремления каждой ступени завоевать значение тоники в ходе развития пьесы. Процесс превращения ступени в тонику получает название *тоникализации*, а введение недиатонических звуков в качестве средства тоникализации обозначается как *хроматика* (I, 337). Явления же, обычно именуемые хроматикой, например, сочетание *e* и *es* в C-dur-moll, трактуются Шенкером как особый самостоятельный способ тонального письма – смешение элементов, которые сами по себе диатоничны (I, 380)[13].

Пример 5. Бах. Итальянский концерт, I часть, тт. 30–34



Здесь IV ступень F-dur (т. 2) получает видимость тоники B-dur в результате замены *e* на *es*. Но по существу IV ступень сохраняет принадлежность основной (и единственной) тональности F-dur.

Считая основой лада только диатонику, Шенкер ставит вопрос о допустимой мере в применении хроматики. При всех обстоятельствах у слушателя не должно утратиться ощущение диатонической основы, натуральной среды. «Наше искусство есть диатоника», – прямо заявляет Шенкер (I, 382). Диатоника – первичный элемент в музыке, хроматика – вторичный. И даже если хроматический эпизод затягивается, это не делает его диатоничным (Шенкер приводит вторую

[13] В нашей терминологии такое смешение может быть обозначено как *полиладовость*.

побочную тему экспозиции Четвертой фортепианной сонаты ор. 7 Es-dur Бетховена с ее длительным отклонением из B-dur в C-dur).

- **Трехплановость композиционной структуры**

Шенкер различает три плана в композиционной структуре музыкального произведения:

Дальний план, или (буквально) задний, подоснова (Hintergrund);
Средний план (Mittelgrund);
Ближний план, или передний (Vordergrund).

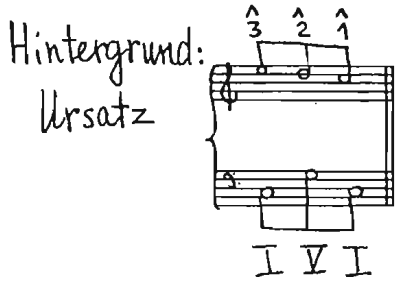
Ткань музыкального произведения предстает, таким образом, в виде (опять-таки) органической массы, в которой различимы как бы генетические слои структуры. В глубинных слоях находятся крепкие, но простейшие коренные элементы. В средних они прорастают линиями голосов и образуемых ими основных созвучий. Наконец, в слоях переднего плана линии расцветают богатой и тонкой орнаментацией мелодических мотивов, детализированной нюансировкой художественно выработанной ткани прочих сопровождающих голосов.

Этот многослойный, многоуровневый склад получает своеобразное «биологическое» объяснение в книге Шенкера. Он акцентирует момент судьбы в жизни всего органического. Судьба раскрывается в определенной связи происхождения, развития и настоящего. В художественном произведении происхождению, развитию и настоящему соответствуют эти три плана – дальний (задний), средний и передний; связь их друг с другом дает единство «замкнутой в себе самостоятельной жизни» (III, 25).

- **Первоструктура. Первичная линия**

«Дальний план представлен контрапунктическим соединением, называемым мной первоструктурой», – пишет Шенкер (III, 27). Словом *первоструктура* здесь переведен короткий и точный термин Ursatz – *урзац, первичная структура*. В бесчисленных схемах Шенкера и его продолжателей представлены элементарные звуковые последования, своеобразный «костяк» из самых важных опорных тонов музыкального сочинения. Вот первый инструктивный пример, приводимый в III томе «Новых музыкальных теорий»[14]:

Пример 6



[14] Здесь и далее римские цифры обозначают ступени-аккорды. Арабские (со знаком ^ сверху) – ступени-звуки гаммы; арабские цифры без знака ^ – нумерация тактов.

Верхний голос в первоструктурном соединении стремится к гаммообразному поступенному движению. Он носит название *урлинии* (нем. Urlinie), или *первичной линии* (перволинии, пралинии). Басовый голос первоструктуры оказывается, как правило, шагающим по тонам трезвучия, в особенности – по квартам и квинтам.

Перволиния всегда диатонична. Возможная в сочинении хроматика привносится в других планах – среднем и ближнем. На переднем же плане – тональность (Tonalität), охватывающая всё, начиная от элементарных звуковых форм первоструктуры и вплоть до мнимых тональностей.

Разница между живой тканью реального сочинения и его первоструктурой обнаруживает пространственную глубину; постепенный рост ткани, заполняющий это расстояние, совершается согласно единым законам голосоведения. То, что законы голосоведения остаются одинаковыми на всех уровнях, во всех планах композиционной структуры, есть одно из доказательств центрального тезиса: semper idem sed non eodem modo.

- **Пролонгация. Распространение созвучия**

Но первоструктура есть лишь семя музыки. Чтобы стать полнокровным организмом, оно должно прорасти – придти в движение, распространить себя во всех направлениях, пустить побеги, стать костяком, на котором разрослась бы живая ткань, звуковая плоть. Шенкер дал новое истолкование известной идее о том, что музыкальное произведение есть развивающийся организм: им является этот рост семени, в котором запрограммирована целостная структура произведения. В этом – центральная проблема шенкеровского учения о композиции: соотношение структуры и пролонгации.

Пролонгацией называется прорастание отпочковывающихся от тонов первоструктуры слоев ткани, композиционное развертывание первоструктуры, расширяющее, распространяющее и тем самым укрупняющее ее. Первоструктуру можно сравнить с зародышевой музыкальной идеей, а сложную, многослойную систему пролонгации – с облекающей ее и пронизанной ее плотью, телом музыкального организма.

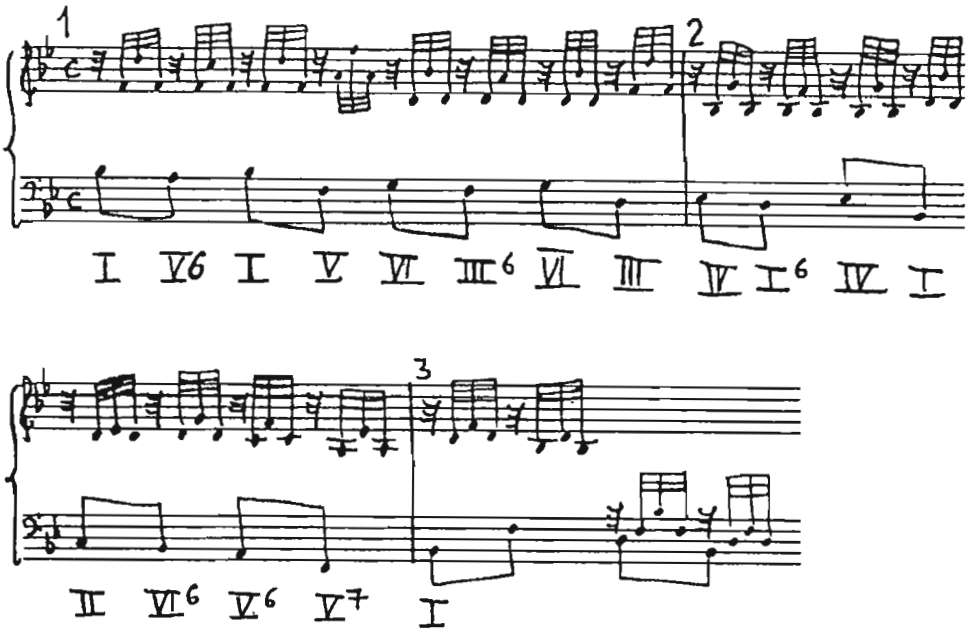
Ф. Зальцер, излагая шенкеровскую идею первоструктуры (называя ее просто «структурой») и пролонгации, пишет, что соотношение их есть закон жизни вообще, проявляющий себя на различных ступенях развития природы и духа. Например, в области языка закон структуры и пролонгации выражается в том, что в сложном предложении, обогащенном придаточными оборотами, вставками и т. д., мы схватываем в сжатой форме смысл как первичную структуру и соотносим с ним многоразличные формы его словесного воплощения как его пролонгации. Если необходимо выразить суть драматического произведения, мы формулируем в немногих словах его главную идею, по мере воплощения которой уже появляются те или иные сцены, акты, в том или ином необходимом порядке; становление идеи на всем протяжении произведения есть скрепляющее средство всей сложной его конструкции. Органичность целого зависит от связи деталей, перипетий действия с развертыванием идеи. В области психологии первострук-

тура – это побудительный мотив, а вытекающие из него действия суть ее пролонгации[15].

Сама по себе идея структуры и пролонгации не нова. В учебниках композиции и в книгах о музыкальной форме мы находим много описаний композиционных схем с указанием костяка, определяющего основные вехи развития. Но лишь Шенкер необычайно подробно разработал эту идею и показал ее истинную глубину.

Чтобы предварительно очертить сущность и значение пролонгации, воспользуемся простым примером из книги Зальцера.

Пример 7. Бах. ХТК, I том, прелюдия B-dur, начало

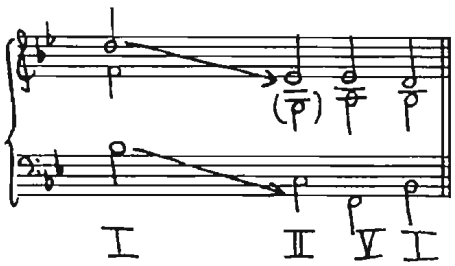


Плоское школьное объяснение дало бы нам бессильную регистрацию ступеней (I – V^6 – I – V, VI – III^6 –VI – III, IV – I^6 – IV и т. д.); учет местных функций обогатил бы анализ указанием на тонико-доминантовые отношения (VI – III, IV – I); внимание к формообразующему действию гармонии подсказало бы различие между излагающей частью построения (первые 6 четвертей) и кадансовым участком (остальные 5).

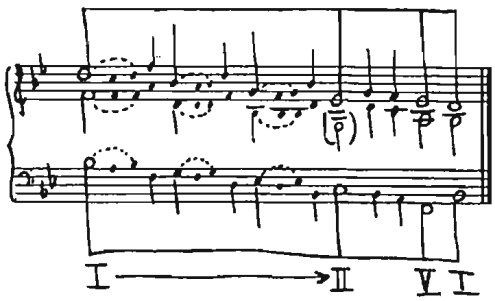
Анализ же по методу Шенкера вскрывает здесь структурный остов (пример 8 А) и слой пролонгаций (8 Б), что дает качественно иное, более глубокое понимание гармонии, показывает трехмерность, объемность гармонической структуры. Постепенное снятие слоев – *методом редукции* (пример 8 В, см. с. 345) – обнажает глубинную основу структуры: вся она оказывается живой, развитой пролонгацией начального момента первоструктуры – $\hat{3}$ / I (ср. с примером 6).

[15] *Salzer F.* Strukturelles Hören. Bd. I. S. 25.

Пример 8 А



Пример 8 Б

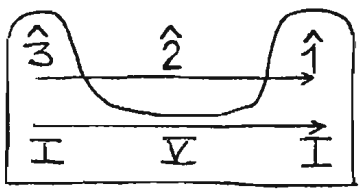


Пример 8 В (см. с. 345)

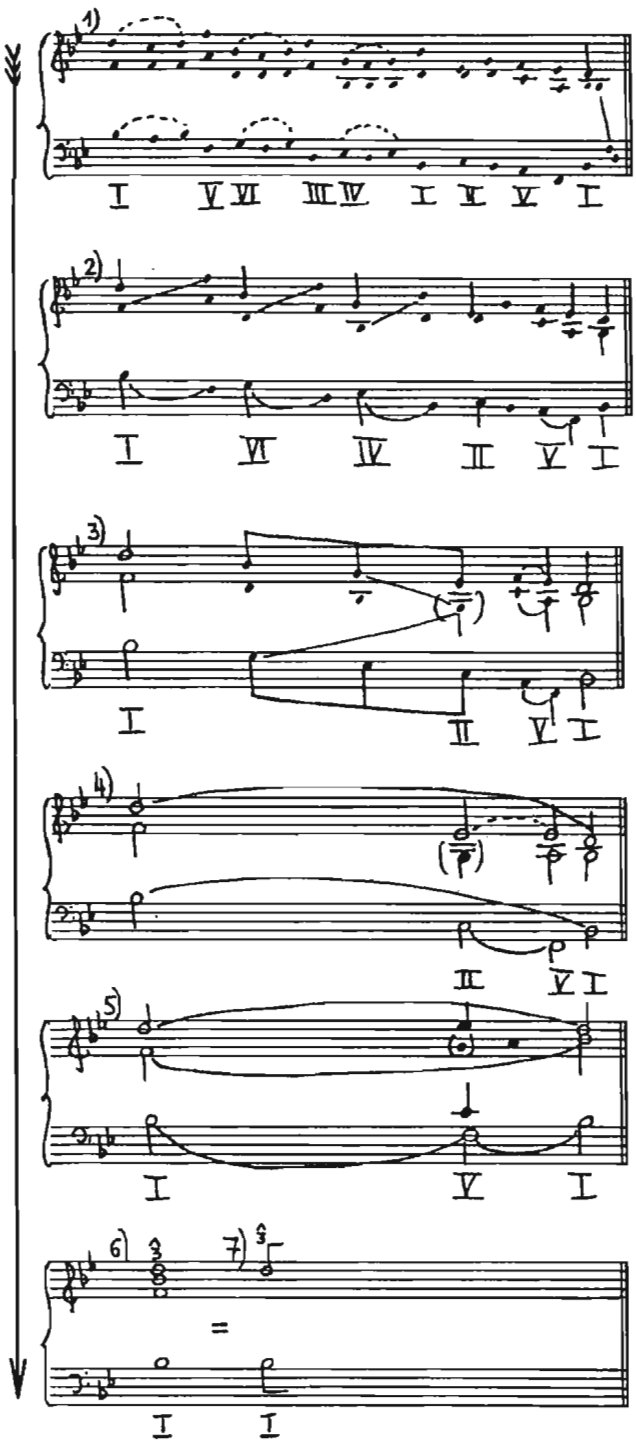
Таким образом, первоструктура предуказывает цель и направление музыкального движения, становится рамкой для него. Основные звуки первоструктуры, превратившиеся в опорные точки движения, тем самым приобретают совершенно особую функцию, отличную от гармонической в обычном понимании слова. Столь же совершенно новым родом функции оказывается вообще роль звуков, интервалов, аккордов и их групп в слое пролонгации. Эти функции можно называть *линеарными*, так как наиболее специфическим средством создания пролонгации является распространение форм мелодической фигурации (проходящих, вспомогательных и т. д.) на образование гармонических последований.

Благодаря пролонгации аккорды получают горизонтальную форму, развертываясь во времени, с пролонгирующим заполнением промежутков между звуками. Шенкер назвал такую пролонгацию аккорда die Auskomponierung, что можно перевести на русский язык как *распространение*.

Используя понятие пролонгации, Шенкер по-новому представляет и *тональное единство* построения или даже целой пьесы. Тональная связность оказывается ни чем иным, как движением в пределах широко пролонгированного тонического аккорда. Вся пьеса может быть представлена как растянутое пролонгациями тоническое трезвучие:



Пример 8 В. *Метод редукции*:



- **Структура музыкального произведения в целом. Подоснова («дальний план»)**

Представленные термины и понятия шенкеровского учения о музыкальном произведении позволяют ему дать глубоко оригинальную (хотя и столь же глубоко традиционную!) трактовку структуры музыкального целого. Чтобы «в действии» показать значение шенкеровских понятий и терминов, описанных выше лишь в виде кратких определений с самым элементарным их разъяснением, мы должны, следуя закону органического, воссоздать в категориях шенкеровского мышления музыкальное целое – вырастающее из глубинных основ своего конечного облика, то есть от костяка дальнего плана к полно выработанной ткани переднего плана. Сам Шенкер подчеркивает не столько научную, сколько практически-художественную сторону своей системы, то есть в первую очередь применение описываемых им закономерностей, искусство слышать и анализировать музыку, оперируя элементарными в своей основе понятиями.

Важнейшее свойство всякого органического есть внутренняя с в я з ь между его частями. В музыке основа этой связи есть первоструктура дальнего плана и ее превращение в гармонию и голосоведение среднего и переднего планов. Первоструктура есть человеческая, художественная интерпретация данного природой явления – натурального созвучия («просто повторять природу – не может быть задачей человеческой деятельности», – замечает по этому поводу Шенкер). В результате изначально вертикальное явление – созвучие – замещается горизонтальным – перволинией, которое в сочетании с ломаным басом понимается как столь же цельное и исходное. Так, ни первичная линия, ни арпеджио (ломаный бас) как компоненты первоструктуры н е м о г у т с у щ е с т в о в а т ь с а м и п о с е б е, отдельно один от другого: иначе это уже не было бы искусством. Поэтому обязательную предпосылку первоструктуры составляет столетиями воспитанный художественный слух. Лишь медленно и постепенно возвышается человеческое сознание до таких форм соответствия природе – через организацию одновременно и горизонтали и вертикали согласно принципу $\hat{8} - \hat{5} - \hat{3}$.

Средство создания перволинии есть заполнение промежутков $\hat{8} - \hat{5}$, $\hat{5} - \hat{3}$, $\hat{3} - \hat{1}$. Соответствующие шаги, поэтому, всегда одни и те же, и они получают специальное название – *Züge*, которое мы здесь переведем как *ходы*. Поскольку ходы заполняют расстояния между звуками консонирующего аккорда, они должны содержать движение по крайней мере в пределах терции. Ходы понимаются как конкретные носители связности, которой обладает первоструктура, и связность выражается не только в принадлежности звуков $\hat{8} - \hat{5} - \hat{3}$ к единому созвучию, но также в самом факте создания закрепленной между ними прочнейшей нити-линии, способной вынести любые «нагрузки» наслоения среднего и переднего планов.

Так как ходы образуются заполняющими тонами, то по сути перволиния есть движение п р о х о д я щ и м и звуками. Поэтому термину «проходящие» Шенкер придает значение одного из основных, наряду с ходами и арпеджио («ломаным басом»). Составление перволинии из проходящих звуков придает ей связующую

силу, крепость, что обусловливается сущностью проходящих: они имеют цель движения и пока ее не достигнут, движение не может прекратиться.

Пределом движения перволинии является прима гаммы – î. Данный человеку в жизни образ конца, как угасания всех напряжений, по совершению пути и достижению его цели имеет свою аналогию и в музыке: перволиния ведет вниз к î, и с ее достижением угасают все напряжения художественного организма. Так как î достигается лишь нисходящим шагом (2̂ - î), то восходящий вводный тон в перволинии (7̂ - î) исключается (7̂, по Шенкеру, всегда средний голос). Прием нисхождения в перволинии – не только главный, но и единственный.

Нисходящий характер перволинии может вуалироваться в слоях среднего и переднего планов. Например, благодаря пролонгации первый интервал первоструктуры может заменяться. Поэтому надо внимательно исследовать передний план: имеем ли мы дело с интервалом первоструктуры или же – с превращением.

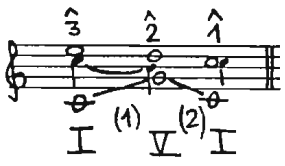
Ломаный бас, арпеджио (Brechung) на уровне первоструктуры делает шаг по звукам тоники только на квинту (не на терцию или другой интервал). И притом первый шаг – восходящий, на верхнюю квинту; второй – назад в основной тон. Нисходящее движение *C – F – C* «противоречит природе». В конце бас приходит на основной тон и образует с последним тоном перволинии октаву. Квинта или терция иногда могут быть в конце композиции, однако они в таком случае приходятся на коду, а не на основную часть, которая заканчивается непременно на î/I. Первоструктура напоминает каденцию, отличаясь от нее тем, что в каденции главный эффект достигается последованием непосредственно идущих друг за другом гармоний-ступеней, а в первоструктуре совокупность гармоний охватывает большое протяжение, может быть, даже и всю пьесу; кроме того, перволиния всегда одна и та же, тогда как в каденции верхний голос весьма разнообразен.

Первоструктура не связана конкретными временны́ми отношениями. Она есть только «строгая логическая определенность» в связи простых звуковых последований с более сложными.

По Шенкеру, существуют всего три основные формы первоструктуры, притом они близко родственны между собой. Различие между ними обусловливается тем, который из звуков (3, 5, 8) является в них головным тоном (то есть начальным).

Первоструктура с головным тоном 3̂ имеет следующий вид:

Пример 9

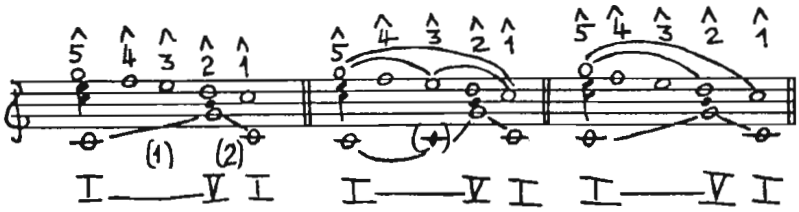


Терцовый ход $e^2 – d^2 – c^1$ на фоне только одного аккорда I ступени не может считаться 3̂ - 2̂ - î; без смены гармонии на 2̂ это было бы всего лишь одной точкой (3̂).

Ломаный бас (I – V – I) не нарушает неделимости перволинии (3̂ - 2̂ - 1̂). Однако в контексте, благодаря взаимодействию заднего плана с передним, терцовый ход 3̂ - 2̂ - 1̂ получает возможность *прерывной формы* (или «прерывания» – Unterbrechung): 3̂ - 2̂ || 3̂ - 2̂ - 1̂. Она также не нарушает неделимости перволинии, но представляет особую разновидность терцового хода.

Первоструктура с головным тоном 5̂ строится так:

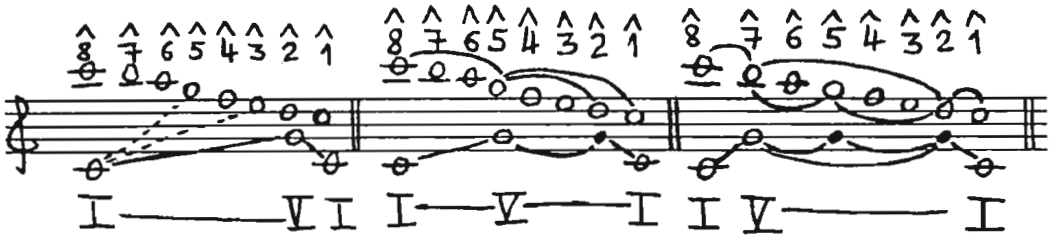
Пример 10



Новый проходящий звук – кварта 4̂ – является к тому же диссонансом и поэтому не подчеркивается и не может стать головным тоном для соответствующего хода. Консонанс терции 3̂, наоборот, позволяет расчленить квинтовый ход на два участка: 5̂ - 3̂ и 3̂ - 1̂. Но так как конечная цель движения 1̂, то она скрепляет весь ход, хотя и оставляет возможность включения в него хода 3̂ - 2̂ - 1̂ в качестве одного из вариантов выполнения. Как и при терцовом ходе, особую разновидность квинтового хода составляет его прерывная форма: 5̂ 4̂ 3̂ 2̂ || 5̂ 4̂ 3̂ 2̂ 1̂, реализуемая в среднем плане и далее в переднем.

Соответственно, первоструктура с головным тоном 8̂ дает возможность нескольких членений, в особенности ввиду двух консонансов – 5̂ и 3̂.

Пример 11



Септима 7̂ должна быть в истинной перволинии строго диатоничной.

- **Средний план**

Структура среднего плана, как уже было сказано, образуется путем превращения звуков и интервалов первоструктуры в опоры для прорастания голосов и слоев ткани согласно определенным закономерностям. Лежащая в основе произведения первоструктура требует однозначно определенного конкретного способа превращения остова в живую ткань. Наоборот, здесь (в структуре среднего плана) представляется свобода выбора путей превращения при условии сохранения принципиального единства первоструктуры и комплексного объединения всех связей. Количество слоев точно установить нельзя, хотя в каждом отдельном случае оно достаточно определенно. Шенкер называет слоями не столько

звуковые последования, наслаивающиеся на первоструктуру, сколько сами этапы превращения первоструктуры в более развитое голосоведением построение.

Первый слой голосоведенческого преобразования первоструктуры начинается мелодическим заполнением пространства I – V в басу, которое осуществляется восходящим движением. При этом последование IV – V трактуется здесь как вспомогательный мелодический секундовый шаг. Таким образом, типичная субдоминанта в каденции выводится из мелодико-линеарного явления, а не рассматривается как функциональный противовес доминанте.

Полученный продленный бас соединяется с непролонгированной пока перволинией (в трех ее формах) по законам строгого письма. Таким образом, консонанс остается принципом голосоведения; контрапункт первого слоя представляет собой еще только последование интервалов.

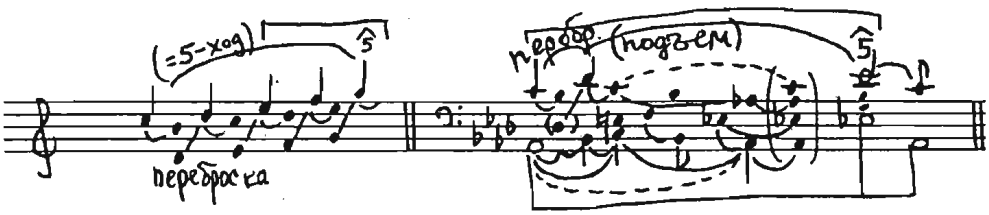
Еще один способ пролонгации – упомянутое выше прерывание, приводящее к рассечению перволинии на два отрезка – «незаконченный» и «законченный», что по Шенкеру является залогом образования двух предложений периода с половинной и полной каденциями.

К особым приемам голосоведения, действительным для среднего слоя, относятся: переброска, подхват, развертывание, замещение, поднятие, опускание, октавирование. С их помощью создаются ходы и арпеджио, которые обогащают перволинию.

Покажем некоторые примеры.

Перехват, переброска (Übergreifen) это перенесение среднего голоса в более высокий регистр.

Пример 12 А. Бетховен. Пятая симфония, II часть

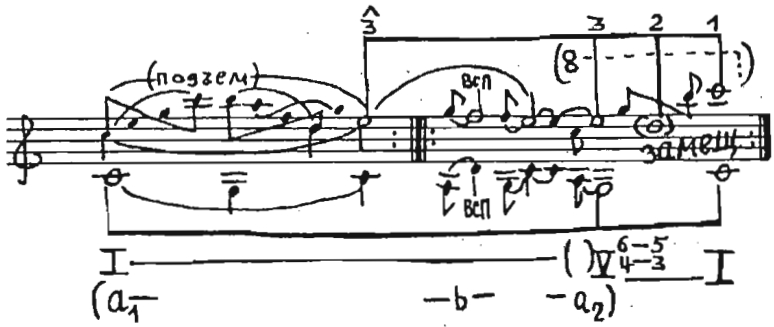


Подхват (Untergreifen) – отход в более низкий регистр среднего голоса, чтобы от него возвратиться в прежний.

Развертывание (Ausfaltung) есть скрытое двухголосие, достигаемое переведением интервалов в горизонтальную плоскость.

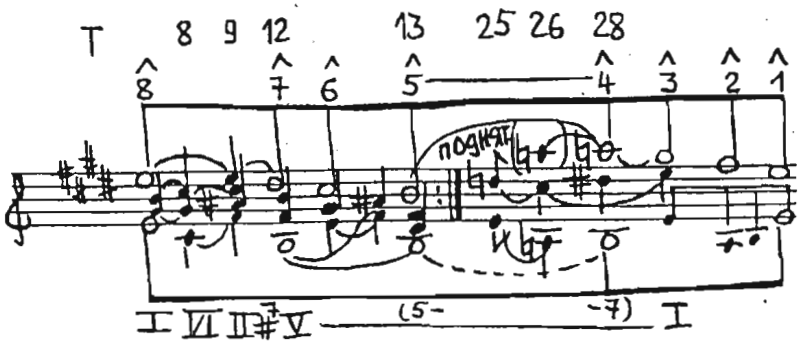
Замещение (Vertretung) – возможная уже в первом слое замена тона перволинии каким-либо другим; большей частью подвергается замещению $\hat{2}$ ступень, устраняемая в пользу вводного тона.

Пример 12 Б. Шуберт. Благородные вальсы op. 77 № 1



Поднятие (Höherlegung) – перенесение в более высокую октаву, непосредственно или с помощью пролонгации арпеджио, переброски.

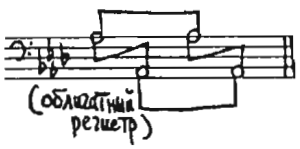
Пример 12 В. Бах. Французская сюита № 6 E-dur, куранта

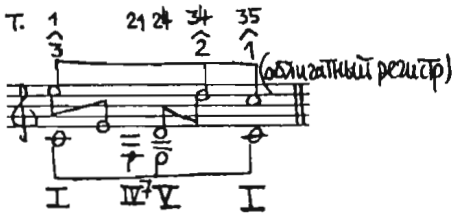


Опускание (Tieferlegung) – перенесение в более низкую октаву.

Октавное связывание (Koppelung) – «соединение двух регистров на расстоянии октавы»[16] при сохранении, однако, одной из октав в качестве облигатной (то есть обязательной).

Пример 12 Г

Бах. «Страсти по Матфею», № 16

Бах. ХТК-I, прелюдия C-dur



Уже в первом слое несколько пролонгаций могут выступать одновременно – смешение и прерывание, прерывание и поднятие, опускание и замещение, прерывание и ход, и т. д.

[16] Der freie Satz. S. 90.

- **Передний план**

Передний план прибавляет еще несколько слоев голосоведения, напластовывающихся на орнаментированную пролонгациями среднего плана первоструктуру. Прослеживая органичность формообразования, Шенкер здесь особенно подчеркивает тождество главнейших законов, вызывающих к жизни движение голосов на разных структурных уровнях. Связь слоев – одна из магистральных идей книги.

Тем не менее, именно здесь происходит качественный скачок – переход от закономерностей строгого письма к закономерностям свободного. Подробное исследование соотношения того и другого составляет одну из заслуг Шенкера. Во втором томе «Новых музыкальных теорий» с исчерпывающей убедительностью показано, что строгое письмо с его суровыми законами обращения с диссонансами и жесткими ограничениями мелодики и голосоведения – не давнее прошлое, интересное лишь в плане историко-стилистического исследования, а глубинный пласт всякой классической композиции, ее костяк. Снимая слой за слоем напластования голосоведения, Шенкер, в конце концов, получает двухголосицу, подчиненную правилам контрапункта строгого письма. Однако значение имеет не эта двухголосица сама по себе, а то, как она просвечивает сквозь слои голосоведения.

Пролонгации переднего плана опираются на дальнейшее развитие выделенных выше приемов, среди которых, напомним: басовое арпеджио, смешение (хроматизация), арпеджио различных видов, переброска, подхват, развертывание, замещение, обмен голосов, понижение, связывание, диминуции. Всё это служит инструментами творческого анализа, воссоздающего «внутреннюю историю» становления структуры музыкального произведения.

- **Что открыл Шенкер**

Сущность системы Шенкера неразрывно связана с временно́й и стилистической ограниченностью концепции. Художественные вкусы (или – что в данном случае тождественно одно другому – эстетические и идеологические установки) Шенкера диктуют ему ограничение музыкой барокко – классики – раннего романтизма в лице крупнейших представителей этих эпох. При ограничении на основе тех или иных критериев сколько-нибудь однородным материалом задача создания внутренне непротиворечивой системы намного упрощается и облегчается, но при этом повышается и степень ограниченности самой теории.

Теория Шенкера имеет как убежденных сторонников, так и критиков. Одно из серьезных замечаний состоит в констатации того, что в анализе музыкальной структуры у него слишком малое место отводится рассмотрению мотивных связей «переднего плана», то есть исследованию непосредственно воспринимаемого нами слоя, который в наибольшей мере несет на себе отпечаток личности именно Моцарта, а не Бетховена, Бетховена, а не Шопена. Ведь Шенкеровский Ursatz в конце концов абсолютно одинаков у всех, и на его уровне нет совершенно никакого различия между гением и круглой бездарностью. Несоизмеримость мастера и ученика, творца и ремесленник, великого и ничтожного выявля-

ется только на уровне выработки самого верхнего слоя (по терминологии Шенкера). Чем ближе к верхнему слою, тем ощутимее работа гения, чем ближе к первоструктуре, тем она незаметнее. Вряд ли и Шенкер мог бы это отрицать. Зачем же он так упорно стремится отыскать первоструктуру во всякой музыкальной конструкции?

Не затем, конечно, чтобы свести к ней сущность музыкальной пьесы. Анализируя концепцию Шенкера, приходишь к выводу, что в ней ничто не мешает пройти весь путь анализа от глубин до созерцания и изучения блестяще отшлифованных сияющих граней и тончайших тематических сплетений моцартовской работы, поразительной выпуклости бетховенской формы, изящества шопеновских украшений. Но для Шенкера всё это, похоже, настолько очевидно – находится «на первом плане», под руками – что не требует никаких усилий для своего созерцания и потому просто не нуждается в анализе. Шенкера интересуют вещи куда более глубокие. Позволим себе для пояснения мысли «биологическое» сравнение. Человек не может существовать без головы, рук, ног и прочих членов тела, без нервной системы, дыхания, кровообращения, врожденных инстинктов, без всех этих структур «среднего плана» и «переднего плана». Но Шенкера интересует не только то, как действуют все сложнейшие системы, какую пользу они приносят организму; он хочет знать, почему и как они возникают, в чем сущность той силы, которая делает возможным и при определенных условиях неминуемым само образование всех членов и функций тела. Эта сила – жизнь, природа, воля к становлению, возвышению. Отсюда витализм, органицизм, которым проникнуты идеи Шенкера. И как зародышевая клетка значима не сама по себе, а через развертывание (Auskomponierung) и воплощение в живое существо, так и музыкальная первоструктура ценна не сама (она слишком элементарна и надиндивидуальна), а как сила, порождающая высокоразвитые организмы и повсюду в них присутствующая в качестве некой «прамодели». Поэтому произведение гения нельзя объяснить ни сведением его к своей прамодели, ни без ее учета. И если само произведение находится перед нашим умственным взором во всем блеске его чувственной формы, а его порождающая модель непосредственно не дана (как человек не есть схема порождающей его силы), то первейшая необходимость состоит в том, чтобы отыскать формулу первомодели (разумеется, не упуская из виду и формы первого плана). Роль первомодели, таким образом, подобна зародышу живого организма, который как бы растворяется вместе с заложенной в нем наследственной информацией в ткани и таким путем одновременно оставляет первичную форму – в двух противоположных значениях этого слова: оставляет в смысле покидает и в смысле сохраняет в себе. Здесь уместно вспомнить известный гегелевский термин *снятие* (Aufhebung). Диалектика становления объясняет, таким образом, двойственность роли музыкальной первоструктуры: она есть первомодель музыкального организма, его программа и прообраз, просвечивающий сквозь слои музыкальной плоти «эйдос»; но в то же время, становясь музыкальным целым, она «снимает» себя, растворяясь в нем, и более не существует как собственно структура. Эта двойственность есть свойство самой приро-

ды первомодели – она и существует и не существует одновременно, как шенкеровский Ursatz.

Во всех теоретических абстракциях суть дела заключается не в музыкальном тексте «первого плана» и не в этих «остовах», «экстрактах» музыки, а в пути между тем и другим. Наше восприятие, осмысление, переживание есть особого рода расчленение, разделение – analysis (без которого произведение останется сумбурной грудой отдельных звуков); но схемы и всякого рода элементарные структуры сами по себе имеют смысл только тогда, когда они находятся в живом музыкальном теле. То же касается и шенкеровской редукции: она позволяет видеть (= слышать) предельно глубоко отношения внутренней структуры музыкального целого. Таким образом, созерцание музыкальной мысли впервые во всем ее объеме, от первоидеи до снимающей ее полноразвитой ткани, есть достижение системы Шенкера и великое открытие в музыкальной теории.

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Schenker H. Neue musikalishe Theorien und Phantasien von einem Künstler.

Bd. I. Harmonielehre. Stuttgart; Berlin, 1906; Wien, 1978. Перевод на англ. яз.: Harmony / Ed. and annot. by O. Jonas, transl. by E. M. Borgese. Chicago; London, 1954; paperback ed. – Cambridge, 1973;

Bd. III. Der freie Satz. Wien, 1935. 2-е изд. – Wien, 1956. Перевод на англ. яз.: Free Composition / Transl. and ed. by E. Oster. New York, 1979. Перевод на рус. яз: Свободное письмо. Том 1: Текст; Том 2: Нотные примеры / Перевод Б. Плотникова. Красноярск, 2003.

Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bde. I–III. München, 1925, 1926, 1930.

▪ Исследования

Холопов Ю. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М., 2005.

Jonas O. Das Wesen des musikalischen Kunstwerks. Eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Wien, 1934.

Salzer F. Structural Hearing. Tonal Coherence in Music. Vol. I–II. New York, 1952. Перевод на нем. яз.: *Salzer F.* Strukturelles Hören. Der tonale Zusammenhang in der Musik. Bde. I–II. Wilhelmshaven, 1960.

Тема VII
ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ТЕОРИЯ 2-Й ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

1. Общий обзор

Четвертый период в истории отечественной теории музыки имеет отчетливо выраженные границы: 60-е годы XIX века – 1917 год. Это этап, когда русская музыкальная теория достигает качественно нового уровня. Достижения связаны с изменениями, происходившими в это время в общественной и, в частности, художественно-артистической жизни России в направлении демократизации и либерализации. Появляются общественные институты, выводящие события художественной жизни – спектакли, концерты, выставки – на общенациональный уровень, придающий им качества публичности и масштабности в рамках страны. Сюда же относится организация провинциальных институтов художественной жизни по образцу столичных, что позволяет говорить об образовании единой общенациональной системы культурных учреждений под попечением государства. Неудивительно, что такая ситуация крайне благотворно отразилась на всех областях искусства и сформировала ту классическую культуру последней трети XIX – начала XX века, которая в современном представлении является едва ли не «фасадом» русской культуры вообще.

Главным стимулом дальнейшего развития музыкознания в России в эти годы стала новая ситуация, сложившаяся в области музыкального образования: в 1862 и 1866 годах, как известно, открылись Петербургская и Московская консерватории, в 10-е годы XX века – Саратовская; были созданы также многочисленные училища с музыкальными классами. Появилась насущная необходимость в учебных пособиях нового уровня, ориентированных на профессиональное образование.

Переход к новой профессиональной точке отсчета не мог не отозваться в самых разных отраслях музыкальной жизни, начиная от приемов композиторского анализа музыки и кончая музыкальной периодической печатью (создание «Русской Музыкальной Газеты», первый редактор Н. Финдейзен): всё стало приобретать черты профессиональной «возделанности», спецификации знания или, по крайней мере, стремиться к ней. Это привело, в частности, к формированию новых областей в мире музыкальной науки; более того, сам этот «мир» как согласованная и разнообразная историко-теоретическая рефлексия музыки в России сложился именно в это время.

Фундаментальные труды создаются практически во всех отраслях музыкознания, некоторые из них и оформляются параллельно с созданием этих трудов. Кратко обозначим такие области и показательные работы, относящиеся к ним.

Элементарная теория. *Н. Д. Кашкин.* Элементарная теория музыки (1875); *Г. Э. Конюс.* Сборник задач <...> для практического изучения теории музыки (1892).

Гармония. Первые оригинальные русские учебники гармонии *П. И. Чайковского* и *Н. А. Римского-Корсакова* (см. далее). Использование последних достижений европейской теории своего времени приводит к созданию в этих учебниках сводного системного изложения науки.

Ритмика. *С. К. Булич.* Новая теория музыкальной ритмики (1884); *Ю. Н. Мельгунов.* Элементарный учебник ритмики (1907).

Инструментоведение и оркестровка. *Н. А. Римский-Корсаков.* Основы оркестровки (1908); *Г. Э. Конюс.* Задачник по инструментовке. Ч. I–III (1906–1909).

Эстетика и философия. *Г. Ланц.* Философия музыки (1914).

Музыкальная форма. *А. С. Аренский.* Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки (1893–1894) – краткий учебник для исполнителей, по которому отчасти можно судить об отношении к проблемам формы и учителя Аренского – П. И. Чайковского. Маргинально разрабатывались более частные вопросы музыкальной архитектоники; к таким работам принадлежит брошюра: *Э. К. Розенов.* О применении закона «золотого деления» к музыке (1904).

Полифония. *С. И. Танеев.* Подвижной контрапункт строгого письма (1906–1909).

Русская музыкальная палеография и теория древнерусской музыки. Труды исследователей древнерусской церковно-певческой системы, изданные организованным во 2-й половине XIX века «Обществом Любителей Древней Письменности»: свящ. *Димитрий Разумовский.* Церковное пение в России (1867); *С. В. Смоленский.* Азбука знаменного пения А. Мезенца (1888); свящ. *Василий Металлов.* Осмогласие знаменного распева (1899).

Фольклористика. *П. П. Сокальский.* Русская народная музыка (1888).

История античной музыкальной теории. *В. И. Пётр.* О составах, строях и ладах древнегреческой музыки (1901); автор, будучи филологом, точно перевел древнегреческие термины, однако не согласовал перевод с музыкальной теорией.

Вершина четвертого периода – возникновение оригинальных музыкально-теоретических систем русских авторов: Танеева, Яворского, Конюса. Это индивидуальные концепции, направленные в будущее. На работах Танеева по сей день базируется отечественная система преподавания контрапункта; концепция Яворского вводит в отечественное музыкознание лады Новой музыки XX века, теория Конюса парадоксально перекликается с новаторскими композиционными идеями конца XX столетия.

Итогом развития русской музыкальной теории 2-й половины XIX – начала XX века является постановка ряда наиболее актуальных для своего времени проблем в трудах трех названных авторов и своеобразное, хотя и частичное, их разрешение. С работами Танеева, Яворского и Конюса русская музыкальная теория выходит в авангард мировой музыкально-теоретической мысли.

2. Первые русские оригинальные учебники гармонии

Во времена обучения Чайковского немногие руководства по гармонии представляли переводные работы иностранных авторов, где излагалось традиционное западное учение. В последние десятилетия XIX века переводная литература пополняется трудами крупных зарубежных ученых (Бусслера, Маркса, Римана) и отечественными работами. И в тех и в других ощущаются новая направленность музыкально-теоретической мысли и тенденции к сводному системному изложению. Вместо музыкально-теоретических проектов, прозорливых взглядов в будущее Львова, Серова, Одоевского, Ларош появляется научная и педагогическая литература, фундаментальные труды в различных областях музыкальной теории.

2.1 «Руководство к практическому изучению гармонии» Чайковского (1872) представляет первый отечественный учебник, предназначенный для профессионального освоения гармонии. Чайковский создал и другое пособие, адресованное певчим и регентам (Краткий учебник гармонии, 1875).

Более старые работы Серова, Одоевского, Гунке, в которых затрагиваются вопросы гармонии, предназначались для самообразовании любителей музыки. Книга Чайковского иного уровня, ибо систематизирует композиторский опыт, в том числе преподавательский. При создании своего труда Чайковский опирался на вышедший в 1868 году перевод учебника гармонии Э. Фр. Рихтера.

«Руководство» Чайковского состоит из введения, содержащего сведения по элементарной теории, и двух частей, разбитых на отделы.

Части	*Отделы*
I.	1. Консонирующие аккорды. Трезвучия
	2. Диссонирующие гармонии: септаккорды и нонаккорды
	3. Модуляция
II. Случайные гармонические формы	1. [Неаккордовые звуки и некоторые диссонирующие аккорды]
	2. Мелодическое развитие голосов

Характерным методическим принципом учебника Чайковского является охват всех трезвучий лада в мажоре и миноре уже на начальном этапе обучения[1]. Другая его существенная сторона – пристальное внимание к

[1] На так называемую *всеступенную* методику опирается Аренский в своем «Сборнике задач (1000) для практического изучения гармонии»; эта же методика развита в «Учебнике гармонии» А. Н. Мясоедова.

проблеме голосоведения, воспитание в ученике стремления к мелодически развитым голосам: «...истинная красота гармонии требует полной независимости каждого голоса»[2]. Чайковский предлагает много сопрановых задач – в отличие от Рихтера, чей учебник почти полностью базируется на гармонизациях баса по генерал-басовой цифровке (только в самом конце в качестве особого упражнения вводятся сопрановые). Впрочем, задачи на бас как след генерал-басовой традиции есть и у Чайковского, и еще больше их в сборнике Аренского (напомним, ученика Чайковского).

Композиторское отношение к гармонии у Чайковского сказывается в целостном ее видении в контексте фактуры: «... истинная красота гармонии состоит не в том, чтобы аккорды располагались так или иначе, а в том, чтобы голоса, не стесняясь ни тем, ни другим способом, вызывали бы свойствами своими то или другое расположение аккорда»[3]. В своем учебнике Чайковский дает как бы свод рекомендаций к тому, как писать красивую гармонию. Во главу угла он ставит контрапунктические требования, в частности, применительно к крайним голосам, которые должны давать полноценное полифоническое соединение.

Теория лада и модуляции основывается у Чайковского на признании главенства трех трезвучий. Однако глубинная мотивация этого главенства не аккордовая, а звукорядная, то есть исходит не из констатации квинтового отношения их основных тонов, но из родства ладовых участков, частью которых являются указанные трезвучия: «внутренняя связь трех больших трезвучий мажорного лада есть отражение родства (по общности тетрахордов) трех рядом лежащих по квинтовому кругу ладов»[4].

Звукорядный критерий проявляется также в замечании о параллельных тональностях: они обладают одним звукорядом, и этим объясняется их близкое родство. Можно сказать, что в учебнике Чайковского дана функциональная теория гармонии, которая базируется на ладово-ступенном принципе.

Важный момент «Руководства» – установление различий в гармонической стилистике. Выдвигается понятие «строгий стиль гармонии»: оно подразумевает диатоническую «консонантную тональность» (по выражению Ю. Н. Холопова), принятую в гармонизациях древних церковных роспевов. Чайковский относит строгое письмо к области гармонии и тем закладывает терминологическую традицию, которая будет подхвачена, в частности, в пособии Металлова «Строгий стиль гармонии». Ученику предлагаются задачи на кантус фирмус, записанный целыми нотами без тактовых черт в ключах; работы выполняются в виде партитуры, иногда на пять, шесть голосов.

Примечательна глава 32, названная «Свободные прелюдии». В ней ученик находит образец инструктивной пьесы, модулирующей из Es-dur в C-dur. Пре-

---

[2] *Чайковский П. И.* Руководство к практическому изучению гармонии // П. И. Чайковский. Полное собрание сочинение. Т. Ш-А: Литературные произведения и переписка. М., 1957. С. 29.

[3] Там же. С. 43.

[4] Там же. С. 11.

людия содержит начальную тему в форме периода с кадансом в доминанте (тт. 1–4), затем отклонение, или, по терминологии Чайковского, *проходящую модуляцию* в C-dur с промежуточным полным несовершенным кадансом (тт. 5–7), доминантовый органный пункт, метрически и мотивно организованный как намек на вторую тему в форме периода с полным кадансом и дополнением на органном пункте тоники (тт. 8–18). Этот мелодически неиндивидуализированный эскиз представляет в гармоническом отношении не что иное, как модель Интродукции к «Пиковой Даме» – и значит, ее тоже следует понимать (по косвенному свидетельству композитора) как двухтемную прелюдию.

Внимание к мелодическому «оправданию» гармонии и «всеступенная» методика сообщают индивидуальные черты «Руководству» Чайковского, которое направлено, прежде всего, на развитие музыкальности ученика.

2.2. «Учебник гармонии» Римского-Корсакова был впервые напечатан литографическим способом в 2-х выпусках (1884, 1885) и предназначался для учеников Придворной певческой капеллы, где композитор преподавал, среди прочих дисциплин, и гармонию. Для печатного издания автор значительно переработал свой труд (в частности, с учетом не всех, но многих замечаний Чайковского) и выпустил его (в 1886) под названием «Практический учебник гармонии»[5]. Помимо различных изменений методического характера названные варианты заметно отличаются и по содержанию (причем первый в каких-то отношениях подробнее), поэтому далее учитываются они оба.

Основная методика Римского-Корсакова иная, чем у Чайковского: он исходит, минуя ладовую мотивацию, непосредственно из главенства трех гармонических функций TSD. Это оригинальный вариант функциональной теории гармонии, созданный автором самостоятельно (книги по гармонии Римана вышли позже, в 90-е годы).

Если Чайковский значительно увеличил число заданий на сопрано, то у Римского-Корсакова этот вид упражнений безусловно доминирует. Так утвердился главенствующий и сегодня тип учебного задания. В нем моделируется гармонизация хорала (по типу лютеранского), где и в живой практике наиболее наглядно представлен образ тональной гармонии как последовательности аккордов (ряд подлинных протестантских мелодий предлагается для гармонизации).

Система Чайковского не устраивала Римского-Корсакова. Вопросы методики он обсуждал первоначально с А. К. Лядовым, который познакомил Римского-Корсакова с приемами своего педагога по гармонии Ю. И. Иогансена. Так выстроилась цепочка педагогической преемственности: Иогансен, Лядов, Римский-Корсаков. В чем именно сказалось влияние первых двух на третьего – неизвестно, но в конце концов Римский-Корсаков пришел к оригинальному решению: начальному ограничению круга доступных ученику созвучий. «В осно-

[5] Оба варианта учебника опубликованы в издании: Н. А. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. IV. М., 1960 (на него и делаются дальнейшие ссылки).

ву гармонии брались 4 гаммы: мажорная и минорная – натуральные и мажорная и минорная – гармонические. Первые упражнения состояли в гармонизации верхних мелодий и басов с помощью одних главных трезвучий <...> При таком небольшом запасе аккордов правила голосоведения оказывались весьма точными. Упражнениями над гармонизацией мелодий, с помощью одних главных ступеней, в ученике воспитывалось чувство ритмического и гармонического равновесия и стремления к тонике.

Впоследствии к главным трезвучиям присоединялись постепенно побочные, доминантсептаккорд и прочие септаккорды. Цифрованный бас был совершенно устранен <...> Далее шла модуляция, ученье о которой основывалось на сродстве строев и модуляционном плане, а не на внешней связи чуждых друг другу аккордов по общим тонам»[6].

В основе системы Римского-Корсакова лежит модель лада, в которой закреплено влияние на него гармоний противоположного ладового наклонения. Композитор первым ввел в систему мажора симметричную его доминанте гармонию из минорного лада – минорную субдоминанту. Таким образом, модель тонального лада создается не только как вертикализация звукоотношений, заключенных в соответствующих мажорном или минорном звукорядах, но как объединение аккордов в функциональные группы с одним основным тоном, хотя бы они и не принадлежали исходному диатоническому звукоряду.

Римский-Корсаков создал также оригинальную систему тонального родства и исходя из нее объяснил принципы модуляции. Термины *отклонение*, *внезапная модуляция* в современном смысле введены Римским-Корсаковым.

В «Учебнике» отражены гармонические нововведения того времени. Особенно показательна в этом смысле последняя (XIV) глава первого варианта книги: «Ложные последовательности вне пределов строя и круговые модуляции», где речь идет об аккордах, не входящих в состав диатоники (термин *строй* употреблялся часто как синоним преимущественно диатонической тональности). Примечательна сама идея – допущение внетональных последовательностей, даже если ныне они таковыми не кажутся. В указанном разделе представлены также диссонантные ряды – так называемая цепочка доминант и др.

Последняя новация указывает на изменениях в методе преподавания гармонии, в уходе от традиционной гармонизации мелодии. Ориентиром и целью обучения становятся явления из позднеромантической гармонии, не связанные с гармонизацией мелодии, но представляющие собой распространение принципа секвенции по равновеликим интервалам (в терминологии Римского-Корсакова – *ложные последования*).

Об актуальности нововведений автора «Учебника гармонии» и даже об их «прогнозирующем» характере говорит первый же пример из темы «Ложные последовательности из круга больших терций». Ряд мажорных трезвучий С –

---

[6] *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни // Н. А. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. I. М., 1955. С. 155.

As – E – C представляет точный гармонической план первой фразы темы номера «Джульетта-девочка» из прокофьевского балета. Малотерцовые и большетерцовые ряды Римского-Корсакова предвосхищают учение о симметричных ладах, причем не только до их широкого употребления у Скрябина, но и прежде чем сам Римский-Корсаков ввел их (в конце творческого пути) в свою практику.

«Учебник гармонии» Римского-Корсакова (выдержавший 7 только прижизненных изданий) стал методической базой известного «Бригадного учебника» и многих учебных курсов гармонии вплоть до настоящего времени.

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Аренский А. Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки. М., 1914. 1-е изд. 1893–1894.

Римский-Корсаков Н. А. Учебник гармонии; Практический учебник гармонии // Н. А. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. IV. М., 1960.

Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки // Н. А. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. III. М., 1959.

Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии; Краткий учебник гармонии // П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. Т. III-А. М., 1957.

▪ Исследования

Аллеманов Д. Церковные лады и гармонизация их по теории древних дидаскалов восточного осмогласия. М., 1900.

Арнольд Ю. Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу. М., 1886.

Кашкин Н. Элементарная теория музыки М., 1875.

Металлов В. Азбука крюкового пения. М., 1899.

Металлов В. Осмогласие знаменного распева. М., 1899.

Пётр В. О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев, 1901.

Розенов Э. О применении закона «золотого деления» к музыке. СПб., 1904.

3. С. И. Танеев-мыслитель

К концу XIX века классико-романтическая европейская музыкальная культура находилась в зените своего развития, о чем говорят следующие факты:

- стабильность тональной системы гармонии, где еще оставался некоторый «запас» интонационной новизны, впрочем, быстро тающий;
- сохранение сложившейся на рубеже XVIII–XIX веков классической системы жанров, в которых можно было «жить» всё новым и новым поколениям композиторов – казалось, что они будут возделываться вечно;
- признание в качестве эталонных образцов этих жанров произведений венско-классической школы.

Со всем этим связано состояние особой согласованности композиторской практики и теории музыки, вследствие которой обучаться современной композиции по учебнику (как и при Дилецком) было не только возможно, но и плодотворно. Система классико-романтического тонального мышления достигла высокой степени завершенности. И западная теория, в частности, римановская, дала в главных чертах законченный ее теоретический оттиск. Только на такой основе и могли возникнуть подлинно новые оригинальные концепции, которые вывели русскую теорию на мировой уровень.

Первым из авторов подобных концепций должен быть назван Сергей Иванович Танеев (1856–1915) – выдающийся русский композитор, дирижер, пианист, педагог, глава научной школы.

Парадоксально, но при жизни Танеева был опубликован лишь один его фундаментальный теоретический труд – о подвижном контрапункте. Прочие работы – почти законченные автором («Учение о каноне») или оставшиеся в черновиках – увидели свет только в советское время. Немаловажными свидетельствами позиции Танеева-мыслителя о музыке стало его эпистолярное наследие. Из всего названного складывается следующий перечень основных источников, по которым можно судить о концепции Танеева (даты указывают на приблизительное время создания):

- Подвижной контрапункт строгого письма (1906–1909; подготовительные работы – в течение 25 лет, с 1880-х годов).
- Учение о каноне (1901–1912).
- Несколько писем по музыкально-теоретическим вопросам (1903–1912).
- Анализ модуляционных планов сонат Бетховена (время работы не зафиксировано).
- Заметки о сонатных репризах Бетховена (1907).
- Разбор начальных номеров h-moll'ной мессы Баха (1910).
- Графики тонального развития фуг из «Хорошо темперированного клавира» Баха (1910-е годы).

Танеев был автором консерваторских учебных программ: в 80 – 90-е годы он составил программы по свободному сочинению, контрапункту, инструментовке,

музыкальной форме, гармонии (последнюю совместно с Г. Э. Конюсом; здесь ощутима ориентация на Чайковского, но с более выраженным функциональным уклоном)[1].

Среди названных работ нет ни одной, имеющей собственно научный, не дидактический характер; однако в форме устных или письменных наставлений, адресованных ученикам, складывалась подлинно научная концепция. В немецком музыкознании Риман открыл на рубеже веков новую эпоху – примерно то же в России делал Танеев. Его труды и теоретическая деятельность демонстрируют типично новую науку, хотя автор придерживался консервативных взглядов. «Неоклассическая» направленность танеевских идей сказалась и в его критике музыки «новейших модернистов». Но при этом он одним из первых заметил наступление новой эволюционной стадии в музыкальном мышлении, отражающей изменение гигантского масштаба: подобно тому, как тональность в свое время вытеснила старые лады, нарождающаяся новая система, по признанию Танеева, «стремится к уничтожению тональности»[2].

Основные направления теоретических размышлений музыканта таковы:

– теория контрапункта и контрапунктической композиции;

– функциональное значение гармоний и тональностей в их связях с формой;

– закономерности музыкально-исторического процесса и эволюции композиторского мышления.

В качестве общей черты научного (а отчасти и творческого) мышления Танеева следует назвать приверженность математическим средствам исследования и фиксации полученных наблюдений.

3.1. Поверить алгеброй законы контрапункта

«Подвижному контрапункту строгого письма» предпослан, как известно, эпиграф, взятый из «Книги о живописи» Леонардо да Винчи: «Никакое человеческое исследование не может почитаться истинною наукой, если оно не изложено математическими способами выражения»[3]. Склонность Танеева к точным методам преобразила изучение полифонии и подняла на более высокий уровень как анализ контрапунктических комбинаций в произведениях строгого письма (XV–XVI вв.), так и умение воспроизвести их в процессе обучения. По словам В. М. Беляева (подготовившего к изданию «Учение о каноне»), «величайший рационалист среди всех музыкальных ученых и гениальный музыкальный теоретик, С. И. Танеев в этих своих трудах совлек с учения о контрапункте последние покровы мистики, веками тяготевшей над этой областью теории музыки»[4].

Необходимость создания отечественных трудов, подобных танеевским, была, можно сказать, исторически обусловлена. Еще прежде, в самом конце 60-х – на-

---

[1] С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. М., 1967. С. 49–54.

[2] *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959. С. 9.

[3] Там же. С. 5.

[4] *Беляев В. М.* Предисловие к кн.: *Танеев С. И.* Учение о каноне. М., 1929. С. VII.

чале 70-х годов как горячий почитатель и пропагандист строгого стиля, в том числе в музыкальном образовании, выступал в своих публикациях Г. А. Ларош[5] (которому, в знак признания его усилий, посвятил свой «Подвижной контрапункт» Танеев). Известно традиционно высокое отношение к полифонии и русских мастеров (М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков и др.). Таким образом, в России естественным путем складывалась потребность в серьезном и основательном изучении контрапункта как теоретико-практического предмета, для чего были нужны фундаментальные научные разработки. По оценке Вл. В. Протопопова, эти задачи и решил Танеев.

Поскольку эмпиризм иностранных теоретических и педагогических трудов по контрапункту Танеева не удовлетворял, он исследовал «главнейшие виды контрапункта с позиций математической дисциплины»[6]. Его подход основывался «на объективных законах изменения интервалов между голосами по вертикали и горизонтали в случае перемещения мелодий и их сочетаниях. Так сложились понятия *Index verticalis* (Iv) и *Index horisontalis* (Ih), обобщающие любые частные случаи передвижения мелодических голосов по высоте и временно́му расстоянию»[7]. Для усовершенствования системы вычислений вертикального индекса был выработан новый способ фиксации величины интервалов, при котором учитывается количество секундовых шагов в нем: «Каждый интервал обозначается цифрой, выражающей количество заключающихся в нем единиц. Прима обозначается нулем, так как в ней это количество равняется нулю <...> Таким образом каждый интервал обозначается цифрой, на единицу меньшей, чем та, которая соответствует общепринятому его названию: терция – цифрой 2, кварта – цифрой 3 и т. д.»[8]. Оперирование этими показателями позволяло теоретически рассчитывать любые возможные комбинации созвучий.

Танееву принадлежит классификация видов сложного контрапункта, как и само это обобщающее понятие. Его сущностный признак – это «возможность получить из первоначального соединения мелодий – новое, производное»[9]. Главными способами получения этих производных соединений Танеев называет: 1) передвижение голосов, 2) удвоение их несовершенными консонансами, 3) обращение. Так определяются три основных вида сложного контрапункта: *подвижной* (с подразделением на *вертикально-подвижной*, *горизонтально-подвижной* и *вдвойне-подвижной*), *допускающий удвоение* (как одна из разновидностей подвижного контрапункта), *обратимый* (*вертикально-обра-*

---

[5] См. статьи: Мысли о музыкальном образовании в России (1869); Мысли о системе гармонии и ее применении в музыкальной педагогике (1871); Исторический метод преподавания теории музыки (1872–1873). Переизданы в кн.: Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей. Т. 1. М., 1913.

[6] *Протопопов Вл.* История полифонии. Вып. 5. Полифония в русской музыке XVII – начала XX века. М., 1987. С. 189.

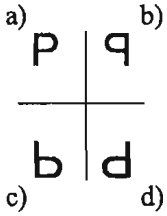
[7] Там же.

[8] *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. С. 17.

[9] Там же. С. 10.

тимый, горизонтально-обратимый, вертикально- и горизонтально-обратимый[10]). Горизонтально-подвижному и вдвойне-подвижному контрапункту Танеев посвятил всю вторую часть книги, поскольку их техника прежде была практически не исследована и не описана.

Потребность и способность Танеева осознать общую закономерность и свести в единую систему разрозненные на практике случаи распространялась и на другие сферы полифонии, в том числе на тематическую. В предварительной версии столь богатого эпохальными теоретическими идеями предисловия к «Подвижному контрапункту» приведена не вошедшая в окончательный текст «графическая модель» преобразований мелодии – вертикального обращения, горизонтального обращения и вертикально-горизонтального обращения – посредством соответственно «повернутой» латинской буквы P (вероятно, от лат. primus, что по смыслу, а отчасти и по начертанию совпадает с позднейшими обозначениями четырех форм серии)[11]:



Лишь при первом приближении это можно оценивать в элементарно-знаковом ключе, по сути же здесь представлена квинтэссенция того музыкально-логического потенциала, который был накоплен в процессе исторической эволюции, осознан и, наконец, символически сконцентрирован в кристально отточенной формуле.

Не менее важна для танеевского подхода (помимо абстрактно-логического рассмотрения всевозможных мелодико-контрапунктических комбинаций) постоянная опора на живую музыку, ее проникновение тонким слухом музыканта прежде, чем острым умом мыслителя. Как пишет Н. А. Симакова, Танеева особенно интересовали (помимо научно-логических проблем) «примеры сочетания голосов, противоречащие правилам, сформулированным в учебниках и пособиях по контрапункту»[12]. Их он отыскивал в процессе своих «погружений» в мир строгого стиля со страстью коллекционера, вкушал с восторгом творца и систе-

---

[10] Данное подразделение содержится в посмертно изданном варианте вступления к «Подвижному контрапункту строгого письма», см. в кн.: С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. С. 45. Последний подвид – вертикально-горизонтально-обратимый – Н. А. Симакова предложила именовать (по образцу танеевского термина «вдвойне-подвижной») *вдвойне-обратимым*.

[11] Фрагмент из упомянутого варианта вступления см. в кн.: С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. С. 42–44.

[12] *Симакова Н.* Контрапункт строгого стиля и фуга: История, теория, практика. Часть I: Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. М., 2002. С. 47.

матизировал с точностью ученого. В результате, проанализировав массу ренессансной музыки, Танеев сделал целый ряд наблюдений, которые до сих пор по-настоящему освоены еще немногими.

Столь же родной музыкально-интеллектуальной средой обитания для него был «материк по имени Бах». Симакова, специально изучавшая баховские материалы Танеева[13], отмечает что они «не только не уступают объему материалов исследования строгого стиля, но и во многом его превышают»[14]. Суммируя теоретические наблюдения Танеева над «Хорошо темперированным клавиром», Симакова называет среди постоянных объектов его внимания организацию целостной формы; фактурно-функциональное распределение голосов; строение темы и ее преобразования; мотивную работу; условия и средства органичного развития; сложный контрапункт всех разновидностей[15]. Гигантский объем танеевской работы по изучению баховского наследия даже склоняет исследователя к предположению, что за монографиями о сложном контрапункте и каноне мог бы последовать еще один, не менее фундаментальный труд – о свободном письме и фуге[16].

3.2. Гармония и форма неразрывны

Танеев не только поднял на совершенно новый уровень преподавание полифонии в России, но и первый среди русских музыкантов-педагогов создал оригинальный курс музыкальной формы[17]. Подобно контрапункту, он базировался на глубоком исследовании музыкальных образцов и собственных теоретических обобщениях (помимо полностью освоенного опыта европейской науки); он так-

---

[13] Среди них – предварительные теоретико-аналитические наброски и огромное число пометок в нотах (которых у Танеева было множество) с информацией фактологического характера (применительно к «Хорошо темперированному клавиру», например, это «схемы, подсчеты индексов контрапунктов, анализ формы и тонального плана, наблюдения над особенностями строения тем, противосложений, интермедий <...>»). *Симакова Н.* Бах и Танеев // Русская книга о Бахе. 2-е изд. М., 1986. С. 124.

[14] Там же. С. 113.

[15] Там же. С. 126–127.

[16] Немало ценных наблюдений по фуге Танеев изложил в письмах к своему ученику – композитору А. В. Станчинскому (1912), с которым он занимался полифонией и другими музыкально-теоретическими предметами. См.: Письма С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам // С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. 1. М., 1952. С. 241–249.

[17] В 1897 году «музыкальная форма» была введена (после 12-летнего перерыва, вызванного смертью Н. А. Губерта в 1889 году) в учебный процесс распоряжением Художественного совета Московской консерватории. Постановили, что окончившим специальную теорию музыки с классом форм будет присуждаться диплом учителя теории музыки. Наиболее же даровитые ученики допускались к продолжению обучения в классе свободного сочинения. Обширные сведения о танеевском курсе форм содержатся в кн.: *Арзаманов Ф.* С. И. Танеев – преподаватель курса музыкальных форм. 2-е изд. М., 1984.

же предполагал развитие практических навыков – с тем, чтобы «воспитать в ученике не только знания, но и умение»[18]. Из танеевской программы ясно, что в его курсе (а значит, и в российском образовании) было собрано всё лучшее, что накопила европейская теория формы. Он не склонялся однозначно ни к марксову, ни к римановскому крылу, но синтезировал их достижения в разностороннее и отнюдь не эклектичное целое. В отличие от более ранних российских пособий, где авторы лишь послушно следовали за избранным образцом (как например, А. Рубец в своей «Краткой музыкальной грамматике», представляющей почти «ученический» конспект основных положений теории Маркса[19]), Танеев занимал свою позицию, которая могла совпадать или не совпадать, или совпадать лишь частично с его предшественниками.

Подобно Марксу, он исходит из предложения, периода, песенных форм, подчеркивая их противоположность ходу; но подобно Риману он поднимает на должную высоту метрический и мотивный аспекты, дополняя общую концепцию формы необходимыми характеристиками метрики (с ее специфической функциональностью на основе логического неравенства легких и тяжелых тактов) и мотивики. В связи с последним Танеев даже создал «Таблицу всех возможных случаев в комбинации мотивов предложения»[20], что весьма типично для его метода, как педагогического, так и научного (с постоянным стремлением к исчерпывающему изучению всех возможностей, заложенных в музыкальном материале). В теории рондо Танеев присоединился к Бусслеру, принимая его деление на *низшие* и *высшие* формы[21] (как дополнительный танеевский аргумент в его пользу можно понимать указание на эволюционную связь низших форм с песенной формой[22]). А в «благородном сонатном семействе» он сохранил введенное Марксом понятие *сонатины* как формы, где за экспозицией сразу или после небольшого перехода следует реприза.

Танеев был убежденным приверженцем функциональной трактовки музыкальной формы. Это видно даже по его «лингвистическим» предпочтениям: выбирая тот или иной вариант перевода, то или иное наименование, он определенно склонялся к выражениям, несущим функциональную нагрузку. Например, только в танеевском переводе учебника Бусслера разделы сонатной формы названы *экспозицией*, *разработкой*, *репризой*, тогда как и у самого автора, и в чуть более раннем петербургском издании (под ред. А. Юскевича-Красковского) они

---

[18] *Арзаманов Ф.* С. И. Танеев – преподаватель курса музыкальных форм. С. 11.

[19] *Рубец А.* Краткая музыкальная грамматика. СПб., 1871.

[20] См. в изд.: *Арзаманов Ф.* С. И. Танеев – преподаватель курса музыкальных форм. С. 24.

[21] Напомним, что Танеев совместно с Кашкиным сделал перевод учебника Бусслера на русский язык (см. сн. 59 в теме *VI.2*, с. 296), что свидетельствует о признании им этого труда.

[22] «Простейшая форма рондо возникает из трехчастной формы; первая побочная партия не заключена, а обращается в ход на доминанту главной тональности» (Цит. по: *Арзаманов Ф.* С. И. Танеев – преподаватель курса музыкальных форм. С. 90).

всё еще лишь безлико нумеруются (*первая*, *вторая*, *третья* части). Или: по тому, как последовательно избегал Танеев выражения «связующая партия», заменяя его наименованием *переходная партия*, можно думать, что он добивался нужного смыслового акцента – подчеркивая не простую связь, а *переход* (то есть момент преобразования) из одного состояние в другое (что так важно именно для сонатной природы).

Рассмотрение музыкальной формы у Танеева немыслимо вне гармонии. Один из центральных вопросов, занимавших его, – это взаимообусловленность гармонии и формы. И здесь ему удалось сказать свое слово даже в сравнении с Риманом, который, напомним, также много работал в данном направлении.

Существенным достижением Танеева следует признать теорию объединяющей тональности, или тональности высшего порядка. Именно тональность он почитал главным средством скрепления формы, в частности, путем создания в ней определенного тонального рельефа.

В тональных отношениях Танеев обнаруживает закономерности, подобные гармоническим на уровне аккордов. Но если так, значит над тональностями должна возвышаться такая же «глава», каковой сама тональность оказывается применительно к аккордовым последованиям. «Что вносит связь в те тональности, в которые мы модулируем? Подобно тому, как тональность вносит связь и единство в ряд принадлежащих ей аккордов, так ряд тональностей может объединяться тональностью высшего порядка», – рассуждает Танеев. И предлагает именовать подобную тональность сообразно ее назначению в композиции – *объединяющею*[23].

В качестве одного из примеров Танеев приводит тональный план середины скерцо Сонаты Бетховена № 2 (ор. 2 № 2) A-dur, где объединяющей тональностью служит доминанта. Он пишет, что «после появления E-dur, всё время подготовлявшегося предшествующими тональностями, непосредственно следует отклонение в D-dur. Это сопоставление *E* и *D* указывает на новую ожидаемую тональность A-dur»[24]. Первые две тональности разработки (*E–fis*) еще не говорят однозначно об объединяющей тональности – они могли бы принадлежать и A-dur. «Но появление gis-moll уже несомненно указывает на E-dur, как на тональность объединяющую».

[23] Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам // С. И. Танеев. Материалы и документы. С. 226.

[24] Там же. С. 228.

Далее Танеев делает очень меткое наблюдение, вскрывающее органическое единство композиционного замысла: «этот момент отмечен переменою в движении <...> и введением новой темы». То есть он обращает внимание на то, что «важнейшие моменты модуляционного плана отмечены тематически»[25].

Анализируя тональный план разработки бетховенской Сонаты № 10 (ор. 14 № 2) G-dur (*g – **B** – **As** – g – f – **Es** – c – g – **D***), Танеев называет объединяющей тональностью Es-dur: «...внимание слушателя сосредоточено на сопоставлении *Es* и *D*, влекущими за собой главную тональность». И также «момент, где определяется эта тональность в качестве объединяющей» отмечен внезапным переходом от pianissimo к forte, введением нового ритмического движения триольными шестнадцатыми и «проведением главной темы»[26].

Присоединяясь к мысли, высказанной Фетисом[27], Танеев отмечает, что «увеличенная кварта, тот тритон, которого так боялись в эпоху строгого письма, сделалась основой нашей гармонической системы. Эти два звука, взаимно отталкивающиеся и влекущие нас к тонике, вносят в гармонию элемент движения, стремления. Если из двух рядом стоящих аккордов каждый заключает в себе по звуку тритона, то эти аккорды получают стремление к тонике. Отсюда возможность дать почувствовать данную тональность ранее появления тонического трезвучия. То же самое происходит и при сопоставлении объединенных тональностей. Пока в последование тональностей не внесено подобного тритонного отношения, до тех пор гармония развивается плавно, спокойно и не стремится к определенному пункту <...> При таком движении объединяющая тональность не является выраженною ясно, и часто одни и те же последования могли бы принадлежать двум или большему числу объединяющих тональностей. Но как только появляется тональность, вносящая вышеупомянутое тритонное отношение, так гармония приобретает стремление к одному определенному пункту, достижение которого ожидается слушателем»[28].

В этом отрывке (пространном лишь по своему «цитатному статусу», но по смыслу – чрезвычайно сжатом и концентрированном) Танеев не только разъясняет принцип действия объединяющей тональности, но и дает почувствовать самую суть нововременнóй гармонии с ее «динамомашиной» в виде тритона. И сам предмет – тональная гармония со свойственной ей многоступенчатой иерархичностью – выводит танеевскую мысль на еще более высокий уровень, где отыскивается место для еще более крупной категории – *объединяющей тональности высшего порядка* (примечательно и закономерно, что к ней Танеев приходит в процессе анализа бетховенских модуляций, которые, быть может, максимально раскрывают динамический потенциал тональной гармонии). Разъяснение

---

[25] Там же.

[26] Там же. С. 229.

[27] Речь идет об идее бельгийского теоретика Ф. Ж. Фетиса, согласно которой «модуляция происходит лишь после появления шести полутонов к одному из звуков тонического трезвучия». Там же. С. 241.

[28] Там же. С. 230–231.

таково: «Это название мы будем употреблять в том случае, когда тональность, подчиненная объединяющей, в свою очередь делается объединяющей»[29]. В качестве примера приводится скерцо из Сонаты № 3 (ор. 2 № 3). При главной тональности C-dur «отклонение в As-dur и следующее за ним отклонение в G-dur указывают на объединяющую тональность c-moll. В то же время тональность As-dur является объединяющей по отношению к последовательности тональностей: c-moll, b-moll, As-dur»[30].

Танеева занимает не только модуляция как таковая и ее тематическое выполнение, но также гармонический ритм формы (хотя у него нет самого этого термина). А он зависит и от скорости протекания модуляции, и от степени родства вовлеченных в нее тональностей (так, «чем продолжительнее было пребывание в отдаленных тональностях, тем больше следует остановиться на главной»[31]).

Выражением наблюдений в области гармонического ритма стали «графики тонального развития» фуг Баха, где Танеев связывает тональное развитие с тематическим, учитывая распределение гармонических последований по отделам формы и их длину[32]. График состоит из двух частей: в верхней отмечены проведения тем (Т – тема, О – ответ), удержанных противосложений (извилистая линия) и интермедий; цифрами обозначены такты. Нижняя часть графика показывает модуляционное развитие. В качестве примера приведем выполненный Танеевым график фуги Es-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира» (см. с. 370).

Велика методическая роль подобных схем, дающих возможность увидеть некоторые закономерности модуляционных планов классических произведений. По воспоминаниям одного из учеников Танеева (Ю. Померанцева), для учебных целей составлялись всевозможные пособия, облегчавшие изучение предмета: «таблица подвижного контрапункта, табличка аппликатуры скрипичных аккордов, разрешения диссонирующих аккордов и разборы разработок в сонатах Бетховена»[33]. А учитывая, *каких* музыкантов обучал Танеев, следует признать, что танеевские анализы ценны не только сами по себе, но и тем влиянием, которые они оказали на творчество по меньшей мере некоторых его учеников. Так, очевидно, что интересом к формам бетховенских сонат Танееву обязан Скрябин, который «одно время <...> около эпохи окончания консерватории <...> усердно изучал сонаты Бетховена, главным образом со стороны формы <...> Особенно интересовался он модуляционным планом и разработкой <...>»[34].

---

[29] Там же. С. 202.

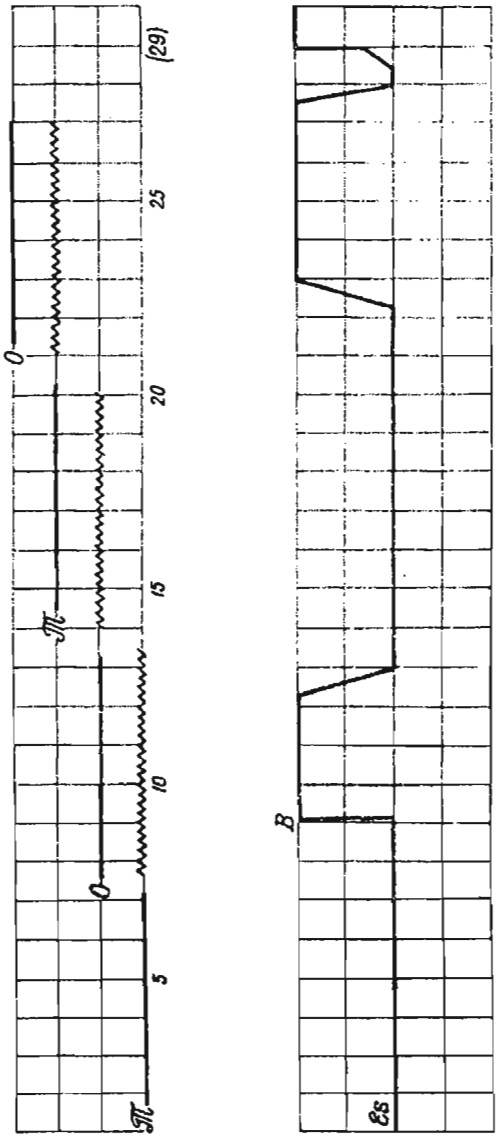
[30] Там же.

[31] *Арзаманов Ф.* С. И. Танеев – преподаватель курса музыкальных форм. С. 73.

[32] С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. С. 155–163.

[33] Цит. по: *Беляев В.* «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» – С. И. Танеева // Русская книга о Бетховене. М., 1927. С. 192.

[34] Там же. С. 203.



Исследования Танеева, которыми он щедро делился со своим музыкальным окружением (весьма широким), поднимали общий уровень российской музыкально-теоретической мысли и стимулировали размышление о фундаментальных законах музыкальной формы, параметры которой, по убеждению Танеева, органически взаимосвязаны на самом глубинном уровне.

3.3. Куда ведет музыкальная история

Танеев с поразительной прозорливостью ощущал, что история музыки в его время делает какой-то крутой поворот. Провидческие слова русского музыканта из предисловия к его главному теоретическому труду обошли страницы многих исследований о музыкальном творчестве XX столетия: «Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть

особенно ценною связующая сила контрапунктических форм. <...> Современная музыка есть преимущественно контрапунктическая»[35].

Как еще ранее Ларош, Танеев видел, что заканчивается (либо уже закончился) некий 300-летний период музыки, наступивший на рубеже XVI–XVII веков, когда техника «строгого письма» сменилась «свободным письмом». Тогда, на пороге Нового времени диссонанс «освободился» с одной стороны, а в эпоху Танеева, на подступах к Новейшему времени – «эмансипировался» и с другой. Исторический поворот предрешен, по убеждению Танеева, состоянием гармонии в современной музыке, то есть в музыке конца XIX – начала XX века. «Новая гармония» этого времени вновь исключает формующий элемент тональности, как не было его в эпоху «церковных ладов». Но между дотональными временами и современной Танееву ситуацией есть, разумеется, и различие: оно в том, что «диатоническая основа заменилась хроматическою»[36].

Итак, на широком историческом фоне Танеев с абсолютной ясностью констатирует: кончается эпоха тональной гармонии, а значит – и обусловленных ею форм. Отсюда беды новейшей музыки: «большие произведения создаются не как стройные организмы, а как бесформенные массы механически связанных частиц», «измельчание строения отдельных частей и упадок общей композиции»[37]. Неотложная задача современного композитора – «внести в усложнившийся музыкальный язык ясность и стройность»[38].

Танеев размышляет о методах организации современной музыки, которые надежно заменили бы прежний «формующий элемент», состоящий в «тесной тональной зависимости» с ее функциональностью – «устойчивое пребывание в одной тональности, противополагаемое более или менее быстрой смене модуляций, сопоставление контрастирующих строев, переход постепенный или внезапный в новую тональность, подготовленное возвращение к главной, – все эти средства, сообщающие рельефность и выпуклость крупным отделам сочинения и облегчающие слушателю восприятие его формы <...>»[39]. Увы, это в прошлом. Спасенье Танеев видит в полифонии, в контрапункте, который по своей природе не нуждается в тональности, существовал без нее прежде и сможет существовать в будущем. «Изучение свободного контрапункта составляет поэтому для современного композитора необходимое условие технической подготовки <...> подготовительной ступенью должен служить контрапункт строгого письма», – делает вывод Танеев[40]. Но таким образом он явно дает понять, что упражнения в контрапункте строгого письма это не техника современного композитора как таковая, но лишь надежное основание для работы с действительно новыми гармо-

---

[35] *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. С. 10.

[36] Там же.

[37] Там же.

[38] Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам. С. 233.

[39] *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. С. 9, 10.

[40] Там же.

ническими структурами, которые он и не думает отрицать. Их взаимно необходимый союз Танеев обосновывает следующим образом:

– XX век рождает новую музыкальную систему: гамма состоит из двенадцати ступеней, а не из семи («омнитональность», по Фетису), и в ней свободно могут сопоставляться гармонии, принадлежавшие прежде разным диатоникам[41];

– хроматическая основа снижает способность гармонии и к связыванию формы, и к ее расчленению, лишает гармонию тех элементов, которые «скрепляют всё в одно органическое целое»; а это означает «упадок общей композиции»[42];

– если гармония и мелодика «подчиняются влиянию времени, национальности, индивидуальности композитора», то «формы имитационные, канонические и сложного контрапункта <...> являются вечными, не зависящими ни от каких условий, и могут входить в рамки всякой гармонической системы»[43];

– отсюда необходимость подключения контрапунктических форм к организации целого в новых гармонических условиях взамен уходящей тональности.

Сходные мысли можно встретить у композитора, которого трудно упрекнуть в ретроградности. В конце своего «Учения о гармонии» А. Шёнберг (1911) тоже возвещает: «оправдание через мелодическое»[44]. А через 15 лет после выхода в свет «Подвижного контрапункта строгого письма» один еще более знаменитый композитор сказал следующее: «Чистый контрапункт кажется мне единственным материалом, из которого можно выковать сильные и устойчивые музыкальные формы. Его не заменят ни самые изысканные гармонии, ни самая богатая инструментовка. Формы, построенные на модуляционном развитии или на гармонических последованиях, неустойчивы и всегда имеют рыхлый, половинчатый характер. Это музыкальные псевдоформы, которые более или менее ловко прикрывают отсутствие крепкого костяка. Не гармония – субстанция текучая и неустойчивая, а контрапункт – настоящий конструктивный материал»[45]. Пусть это не прямая цитата из Танеева, но несомненно, что в сказанном – те же самые

---

[41] Танеев одним из первых заметил эти и другие симптомы заката тональной композиции, отмечая их уже в 1880 году, то есть примерно за 20–30 лет до действительного перелома в европейской гармонии. В письме к Чайковскому из Парижа он рассказывает о музыке французских композиторов (Форе и д'Энди), где его поразило «одно общее свойство» – «гамма перестает иметь семь нот, а заключает в себе целых двенадцать и не только в мелодиях, но и в гармонии. Тональности нет; правило одно: после всякого аккорда можно взять всякий другой, какой бы гамме он ни принадлежал. Вся изобретательность обращается в эту сторону: найти такое последование аккордов, какого до сих пор ни у кого не было» (Письмо Чайковскому от 6 августа 1880 года // П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951. С. 54).

[42] *Танеев С. И.* Подвижной контрапункт строгого письма. С. 9, 10.

[43] Там же. С. 8.

[44] *Schönberg A.* Harmonielehre. 7. Aufl. Wien, 1966. S. 466.

[45] И. Стравинский – публицист и собеседник / Сост. В. Варунц. М., 1988. С. 45.

мысли. А ведь цитируемое интервью И. Стравинского (варшавскому журналу «Музыка») это своего рода манифест неоклассицизма.

Совпадение не случайно. Слово «*нео*классицизм» точно характеризует и сущность музыкально-теоретической концепции Танеева: его исследование контрапункта строгого письма (XVI век) дает ответ на животрепещущий вопрос современного творчества – вновь, как 300 лет назад, композитор должен полагаться на прочность «вечных» форм имитации и подвижного контрапункта[46]. Они в самом деле могут входить в рамки любой гармонической системы – модальной гармонии церковных ладов, хроматической тональности XX века (ее имеет в виду Танеев); добавим – додекафонной гармонии как шёнберговского, так и веберновского типа, многих техник второго авангарда и поставангарда.

Танеев обладал исключительной способностью к тонким и углубленным анализам, с одной стороны, и построению музыкально и интеллектуально обоснованных систем, с другой. Не будучи ни «передовым», ни «новатором» в своем композиторском творчестве, как исследователь занимаясь XVI веком, он замечательно чутко констатировал новое качество музыки, еще только нарождавшееся в его время. В этом своеобразный «парадокс Танеева»: не преодолев в своих собственных композициях языковой барьер (неприемлема для него была даже музыка Вагнера[47]), музыкант сумел подняться до осознания новых проблем грядущей эпохи.

Несмотря на внешнюю разрозненность оставшихся после него научных материалов, Танеев создал целостную концепцию. Она – в наличии единой идеи, которая проникает в самые разные области и которая есть его своеобразный ответ на современную историческую ситуацию. В том ответе в свою очередь присутствует опосредованное отражение действительности, которое состоит: с одной стороны, в констатации существующего положения вещей, а с другой, – в выработке определенной позиции по отношению к сложившейся ситуации. (Возможно, таким путем вообще отражается действительность и в музыкальной теории, и в музыке.) Что же констатирует танеевская концепция? Кризисное состояние в музыке и в мире (еще с 1880 года, задолго до выхода очевидного позже кризиса «на поверхность»). Какова при этом позиция Танеева? Она состоит в

---

[46] Даже не заглядывая в далекое будущее, а имея в виду текущий исторический момент, Танеев видит особую ценность в смешанных гомофонно-полифонических формах. В своей лекции об оратории он говорит, что «самые стройные хоровые сочинения суть те, в которых контрапунктические формы соединяются со свободными формами, то есть в которых имитационные формы делятся на части предложений и укладываются в формы предложений и периодов» (*Танеев С.* Из консерваторских лекций // Советская музыка. 1953. № 1. С. 46).

[47] По словам Л. Л. Сабанеева, Вагнер и вагнеризм были для Танеева «синонимами гибели музыкального искусства, чем-то проклятым и страшным». Он вспоминал, «в каком ужасе был бедный поклонник классицизма» после прослушивания фрагментов вагнеровского «Тристана», которые он обозвал «гадостью» и (со ссылкой на Чайковского) «пакостным хроматизмом». См.: *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 15.

поиске прочной опоры перед лицом разрушения и обретении ее в вечных ценностях музыкальной культуры.

В своих думах о ходе музыкальной истории Танеев предстает как мудрый и дальновидный мыслитель; и совершенно справедливы слова В. М. Беляева, сказанные им в конце 20-х годов XX столетия[48]: «Если с кого из русских теоретиков можно считать начало русской науки о музыке, то это с С. И. Танеева».

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам // С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. 1. М., 1952. С. 219–249.

П. И. Чайковский. С. И. Танеев. Письма. М., 1951.

С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия / Вступ. статья и коммент. Ф. Арзаманова и Л. Корабельниковой. М., 1967.

Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959.

Танеев С. И. Учение о каноне. М., 1929.

▪ Исследования

Арзаманов Ф. С. И. Танеев – преподаватель курса музыкальных форм. М., 1963.

Беляев В. «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» – С. И. Танеева // Русская книга о Бетховене. М., 1927.

[48] *Беляев В.* «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» – С. И. Танеева. С. 191.

4. Ладовая теория Б. Л. Яворского

Болеслав Леопольдович Яворский (1877–1942) – выдающийся русский музыкальный теоретик, педагог, пианист, просветитель. Его система входит в тройку главных музыкально-теоретических учений, выдвинутых русской наукой начала XX века. Триада Танеев – Конюс – Яворский знаменует целый этап в истории отечественного музыкознания; с их именами связано возникновение широкоохватных концепций, осмысливающих с новых позиций основы современной и старинной музыки.

Примечательно, что теория Яворского возникла на гребне общего подъема в русской культуре, который захватил и общественную мысль, и композиторское, музыкально-исполнительское творчество, балет, драматический театр, живопись; она входит в число серьезных достижений этой культуры, и в этом ее выдающееся историческое значение.

Деятельность Яворского поражает своей широтой. После окончания Московской консерватории (1903), где курс композиции он проходил в классах М. М. Ипполитова-Иванова и С. И. Танеева, Яворский активно участвует в работе киевской Музыкально-этнографической комиссии, собирает и изучает народные песни. Он становится основателем Народной консерватории в Москве (1906) и затем такого же учебного заведения в Киеве (1917–1921). Выступает организатором «Музыкальных выставок» (1907–1911) – серии концертов, пропагандировавших сочинения русских и зарубежных авторов. Как пианист участвует в концертах Ассоциации современной музыки в Москве. В 20-е годы Яворский занимал ответственные посты в правительственных организациях и внес существенный вклад в реформу музыкального образования. После того как теория Яворского подверглась официальной критике, ее автор был отстранен от занимаемых постов и работал редактором в издательстве «Музгиз» (1932–1939).

Автор ряда музыкальных сочинений (оперы, симфонических, фортепианных произведений, романсов, обработок народных песен), Яворский был также выдающимся педагогом; он преподавал фортепиано, историю стилей, композицию, контрапункт и другие теоретические предметы. Среди его учеников – музыковеды Вл. Протопопов, А. Альшванг, В. Цуккерман, композиторы А. Крейн, Н. Леонтович, Д. Мелких, С. Протопопов. В течение 10 лет Яворский был членом Государственной академии музыкальной науки (1921–1931).

Многосторонность интересов Яворского наложила своеобразный отпечаток на его теорию, имеющую синтетический характер. Одним из первых, кого Яворский ознакомил (в 1899) со своими еще только зарождавшимися идеями, был Танеев. С годами концепция совершенствовалась, название ее менялось: «теория ладового ритма» стала «теорией строения музыкальной речи», затем она превратилась в «теорию музыкального мышления», а та в свою очередь – в «теорию звукового тяготения». Наиболее полно эта теоретическая концепция изложена в книге, написанной учеником Яворского, композитором Сергеем Протопоповым; работа эта была просмотрена и одобрена учителем.

Основные труды Яворского:

- Строение музыкальной речи (1908).
- Некоторые мысли в связи с юбилеем Листа (1911).

- Упражнения в образовании схем ладового ритма (1915).
- Основные элементы музыки (1923).
- Конструкция мелодического процесса (1929).
- *Протопопов С.* Элементы строения музыкальной речи. В 2-х частях / Под редакцией Б. Яворского (1930).

Особый характер теории потребовал разительного обновления терминологии или переосмысления старых терминов. Научная лексика Яворского чрезвычайно своеобразна и с этой точки зрения в русском музыковедении сравнима только с теоретическим языком Г. Э. Конюса (обе теории имеют к тому же специальные авторские названия).

Концепция Яворского тяготеет к универсальности. Сквозная тема его размышлений – морфология музыкальных жанров и музыкального мышления, хотя сам он обходится без подобной формулировки. Если для Танеева музыкальное произведение есть органический результат развития композиторской мысли, то для Яворского вся история музыки это гигантский организм, законы которого он пытается теоретически осмыслить. Поэтому не удивительно, что в сфере его интересов в равной степени находятся и история музыки, и исполнительство как форма ее звукового осуществления, и теория, которая их осмысливает. Неоспоримое достоинство Яворского – это мощная интуиция, выводящая к «вулкану» теоретических проблем (окончательного остывания которого в его трудах как будто не произошло); среди них одна из основных – проблема лада.

Начальные идеи теории ладового ритма приходятся на 1899–1908 годы. Работу «Строение музыкальной речи» (1908) можно считать первой значительной публикацией эскиза теории (еще без титульного указания на «ладовый ритм»). С первых же шагов новая концепция резко обозначила грань между двумя типами музыкально-теоретического мышления – XIX и XX веков. Среди научных достижений Яворского есть конкретные теоретические идеи, новые методы анализа, смелые мысли, оказавшиеся перспективными новые понятия и термины. Всё это составляет область конкретно формируемых и легко обозримых результатов научного творчества мыслителя. Но есть еще одна область, не обладающая подобной конкретностью и потому нелегко постижимая в своей ценности, однако не менее важная в научном плане. Обозначим ее как **новые методы музыкально-теоретического мышления**. Они помогли Яворскому (вместе с некоторыми другими теоретиками) найти новые пути в самих способах теоретического осмысления музыкального материала и, в значительной мере освободившись от уже утративших свою актуальность представлений и подходов, добиться выдающихся научных результатов. Воздействие этих методов постоянно ощущается в авторских работах Яворского (отчасти также и в изложениях его теории учениками и последователями). Внешне оно проявляется в нередко неожиданных и по видимости немотивированных скачках мысли – к выводам и оценкам, далеким от общепринятых; в сознательном избегании лоснящейся гладкости исхоженных путей и пафоса убедительного утверждения того «правильного», что всем и давно известно; в «неблагополучии» изложения, отражающем трудности нахождения неведомых истин. В работах Яворского чувствуется

резкая перестройка научного аппарата, идущая следом за категориальным обновлением теоретического мышления. Исторически закономерно вместе с тем и причудливое переплетение растущего нового с еще сохраняющими силу элементами традиционного (у Яворского это происходит и ввиду личных художественных пристрастий: он «слишком» любил Шопена и Листа). С остатком старой системы мышления связано, в частности, преувеличенное внимание Яворского к гармонии, сквозь призму которой он смотрит на всё остальное. Но, тем не менее, главные научные достижения Яворского связаны с определенным изменением самого предмета теории, с освоением ею нового содержания музыкального искусства XX века – столь же «неблагополучного» и избегающего проторенных дорог во имя утверждения новых истин своего времени, столь же «неожиданного» и «немотивированного», как сама система Яворского.

В проникновении нового содержания музыки в теорию Яворского можно усмотреть отражение в науке новой музыкальной действительности, в конечном счете, отражение нового мира XX столетия. Дело здесь не только в свежих идеях, но, прежде всего, в отражении самой ситуации кризиса – того, которым было отмечено уже начало века. Не следует думать, что это само собой разумеется. Отражение музыкальной практики совершается во всех музыкально-теоретических системах, однако – не механически. Притом наиболее важно не то, будет ли отражение более или менее отчетливо, а то, какую позицию объективно займет музыкальная теория (в согласии с сознательными установками теоретика или в противоречии с ними). Вполне возможно было бы безмятежно «жевать прошлое» под предлогом верности высоким традициям и надменно игнорировать нескладные и неудобоваримые ростки нового. В теоретических же идеях Яворского слышна ломка старых рамок и видны проступающие контуры неведомого, но влекущего к себе нового мира. В таком новаторстве теории есть нечто революционное, созвучное ломке старого общественного уклада. Подобно великим художникам, которые отражают в своих произведениях общественную ситуацию, не изображая ее напрямую, Яворский в своем научном творчестве отразил состояние русской духовной культуры первой трети XX века.

Выдвинутая Яворским система именно потому достигает уровня концепции (перерастая «просто» теорию), что охватывает не одну научную область, а несколько. Она являет собой единое воззрение, проникающее, прорастающее пределы гармонии, формы, истории музыки, исполнительства. Ценность идей Яворского в этих областях неодинакова. Наибольшее значение имеют новые положения в области г а р м о н и и . Поэтому научным достижениям ученого в этой области мы уделим наибольшее внимание.

- **Полутоновая система как интервально-системное основание теории музыки**

Прежде теория исходила, как правило, либо из диатонической гаммы, либо из родства консонирующих трезвучий (дающих диатонический же в основе звукоряд). Вторая глава «Строения музыкальной речи» Яворского открывается, по-

сле вводных фраз, таблицей «двенадцати типов звукоотношений», представленных рядом чисел: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Числа суть не что иное, как систематизированные по количеству полутонов интервалы, полностью уравненные друг с другом согласно закону арифметической пропорции. Это значит, что каждое «звукоотношение» представляет именно «тип», то есть самостоятельную единицу, а не «вид» по отношению к более высокому по рангу звукоотношению. Традиционная диатоническая гамма имела бы следующую структуру (в одном из вариантов):

Звукоот-	типы	I	II	III	IV	!	V	VI	VII	I
ношения	виды	0	1, 2	3, 4	5		7	8, 9	10, 11	12=0

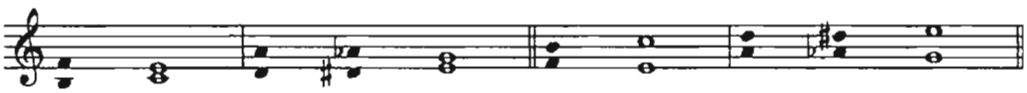
Аналогом «типам звукоотношения» были основные ступени диатоники. Им соответствует традиционная система названий основных интервалов: прима, секунда, терция и т. д. (см. римские цифры). Следовательно, система «двенадцати типов звукоотношений» есть не что иное, как система двенадцати основных ступеней (двенадцать вместо традиционных семи). Соответственно, полутон (а не секунда, которая может быть большой и малой) у Яворского является единственной счетной единицей системы. Более того, чтобы получить целый тон (главный интервал диатонической гаммы), Яворский должен выполнить настоящий «цирковой номер»: взять два тритона, соединить их на расстоянии полутона (полутон – натуральный интервал полутоновой гаммы), разрешить оба тритона (каждый из звуков – на полутон), из образовавшихся двух полутонов на расстоянии полутона (например, *d–dis–e*) выпустить (всё же неизвестно почему) один звук (*dis*) и получить, наконец, алхимически чистый интервал – целый тон (*d–e*)[1]. В результате у Яворского диатоника есть нечто производное от двенадцатиполутоновой хроматики (гемитоники). Методически последовательность «хроматика – диатоника» есть, конечно, теоретическая ошибка, которая, однако, не обесценивает идеи полутоновой системы как основания теории музыки XX века. Достижением Яворского остается сама эта новая идея.

- **Диссонантный устой**

Термин *устой* (сходный с немецким Ruhepunkt – точка покоя) широко применяется в теории Яворского для фиксации одного из наиболее важных концепционных понятий, связанных с процессуальностью движения от моментов тяготения к разрешению и покою. Многозначительна возможность трактовки термина «устой» вне зависимости от категорий «тоника», «консонанс», «I ступень», хотя возможность такой трактовки, конечно, отнюдь не означает обязательности. Более того, вполне традиционно то, что ядро устойчивых созвучий состав-

[1] То же в деталях: два тритона на расстоянии полутона – *d–as* и *dis–a* – разрешаем ходом каждого голоса на полутон, то есть, соответственно, *es–g* и *e–gis*. В результате образуются два сцепленных полутона: в нижнем голосе – *d–dis* и *dis–e*, в верхнем голосе – *g–gis* и *gis–a*. Убираем средний звук и получаем, наконец, целый тон: *d–e* (внизу) и *g–a* (вверху).

ляют у Яворского несовершенные консонансы – в единичной системе[2] большая терция и малая секста, в двойной системе – малая терция и большая секста:

Пример 1

Но характерно, что Яворский не ограничивается этими элементарными устоями, когда конструирует свои лады. Здесь один из пунктов, где видно, как музыкальное сознание, несущее в себе новую действительность, направляет логику теории в новое русло и формует тем самым новую теорию – именно XX века: то, что устоем может быть также и диссонанс, логически не вытекает из коренного постулата концепции – тяготения тритона. И будь Яворский заурядным теоретиком, в связи с фундаментальными основами теории он мог бы сказать: «а возможность объединения устоев между собой в тонику лада регулируется пределами консонантного созвучия». В результате из устоев обеих систем он получал бы лишь мажорное и минорное трезвучия, и дальше них (и их комбинаций) пойти не смог бы. Не было бы в его теории никаких новых ладов и смотрел бы он на позднего Скрябина с позиций мажора и минора. То же касается и полутоновой системы; разрешение звуков тритона только по полутонам есть произвольное допущение: оно не вытекает из сущности тяготения и опять-таки привносится извне – от музыкального сознания, несущего в себе отражение музыкальной действительности XX века. Яворскому ничего не стоило сказать: «звуки тритона разрешаются ходом на секунду, малую или большую» – и не было бы никакой полутоновой системы как интервально-системного основания теории музыки, и не понадобились бы теоретику «цирковые трюки» с алхимическими соединениями двух полутоновых атомов в одну тоновую молекулу. И не было бы, в конечном итоге, никакой «теории ладового ритма».

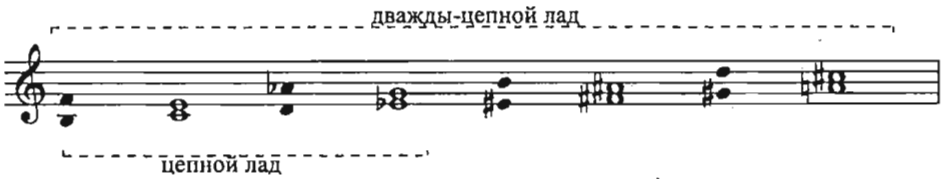
Таким образом, подчеркнем это еще раз, не имманентная логика теоретической системы породила концепцию Яворского, а живое ощущение дыхания Новой музыки. Теоретик лишь привнес схваченные им два главных закона гармонии XX столетия – двенадцатиступенность звукоряда и самостоятельность диссонанса – в фундамент своей системы, в основные ее постулаты, развив из них обширное здание новой теории. Но надо быть большим музыкантом и большим теоретиком, чтобы оказаться в состоянии вместить в себя, отразить это новое, и

[2] Под единичной системой Яворский понимает элементарное с точки зрения его теории проявление тяготения, так сказать, праладовую интервальную ячейку, образованную разрешением тритона полутоновыми шагами в обоих голосах. Из комбинаций таких ячеек на разных высотных позициях хроматической шкалы складываются у него все лады. Исключение: комбинация единичной системы и ее транспозиции на полутон образует еще не полноценный лад, но усложненную – «двойную» – систему (см. пример 1).

смелым, мужественным человеком, чтобы решиться вынашивать воспринятые семена нового в себе и дать им жизнь в мире[3].

Но так или иначе, в теории Яворского концепционно утверждаются диссонантные устои – как местные, так и общие, и значит, утверждается диссонантная тоника. Уже в ранней работе «Строение музыкальной речи» фигурирует четырехзвучная тоника «мажоро-минорного» лада (позднее названного *цепным*) с двумя терциями. А тоника дважды-цепного лада содержит восемь звуков – вдвое больше, чем количество оставшихся нетонических (всякий *дважды-лад* у Яворского состоит из первичного простого с присоединением того же на расстоянии тритона)[4]:

Пример 2



Отсюда вытекает возможность диссонантных устоев практически любого вида, так как к системным тонам могут присоединяться и внесистемные. Тем самым в теории Яворского предусматриваются многообразные диссонирующие аккорды, в том числе и нетерцовые (например, *c–fis–gis*), что, как известно, составляет одну из специфических особенностей гармонии XX века.

- **Новые принципы ладообразования**

Основополагающее в русской теории музыки понятие лада (славянский эквивалент греческому ἁρμονία – лад, гармония) возведено на подобающую ему высоту именно теорией ладового ритма. Яворский сделал многое, чтобы вернуть ему высокое эстетико-философское значение, установленное еще в древности, пифагорейской школой. Но построить лад-звукоструктуру, как это делали предшествующие теоретики, он уже не имел возможности. Прежде лад строился на основе диатонической гаммы, либо на основе консонирующего трезвучия. Пе-

---

[3] Слово «мужественный» здесь парадоксально, потому что в процессе отражения действительности творец-теоретик, как и художник, композитор выполняет скорее женскую, «материнскую» функцию; мужская же «отцовская» роль принадлежит отражаемой действительности и снующим в ней новым идеям – зародышам научных и художественных творений, «детищ» ученого и художника.

[4] Определение дважды-лада из книги С. Протопопова: «Соединение системных тяготений в одном слуховом восприятии, при котором все типы неустойчивости одновременно затронуты в двух видах полностью или частично, носит название дважды-лада. Всякий дважды-лад есть соединение дважды-систем. При соединении дважды-систем образуются три группы ладов: 1) группа ладов из соединения одних дважды единичных систем, 2) группа ладов из соединения дважды единичных систем с дважды двойными и 3) группа ладов из соединения дважды двойных систем. Все виды дважды-ладов неустойчивы» (*Протопопов С.* Элементы строения музыкальной речи / Под ред. Б. Яворского. Ч. II. М., 1930. С. 90).

рейдя на полутоновую систему звукоряда и допустив диссонантные устои, Яворский тем самым отрезал себе традиционные пути ладообразования и оказался перед необходимостью пролагать новые – задача, с которой не справился бы рядовой теоретик. Принцип ладообразования, предложенный Яворским, лежит далеко от любых традиционных и лишь с большим трудом позволяет провести аналогию между ним и некоторыми древнейшими вариантами принципа мелодии-модели, или лада-модели. Этот принцип, по Яворскому, состоит в конструировании лада из ограниченного числа одних и тех же моделей (особого рода), которые носят название *систем*: единичной и двойной. Притом необходимо представить все шесть «шестиполутоновых отношений», то есть тритонов в полном или неполном виде. Иначе говоря, каждый лад возможен лишь при условии определенной полноты звукоотношений с позиции двенадцатиступенности. Последнее требование примечательно с точки зрения ощущения лада как системы мышления, достигшей известной зрелости, определенного динамизма. Сам Яворский, кажется, этого не осознавал, поскольку мог ориентироваться лишь на собственное ладоощущение, которое, очевидно, не вмещало более ранних типов ладообразования. Тем не менее, это не мешало теории ладового ритма претендовать на универсальность, на охват музыки всех времен и народов.

Поразительно, но все лады, с которыми имела дело музыка со времен гвидонова гексахорда, оказывается, отвечают этому несколько неожиданному требованию теории Яворского. Почему так происходит – трудно выразить на языке точной теоретической науки, и придется ограничиться описанием указанного выше эстетического эффекта. Но согласиться полностью с Яворским всё же нельзя. Если требование *звуковой полноты* (как можно назвать условие привлечения всех тритонов) признается критерием лада, то статуса лада лишатся все пятиступенные системы как ангемитонного, так и гептатонного типа, и некоторые шести- и даже семизвуковые ладовые звукоряды (например, вся классическая китайская, вьетнамская, татарская пентатонная музыка окажется вне лада, как и некоторые русские народные песни[5]).

Как это часто наблюдается и в других отделах теории Яворского, здесь конкретность теоретической идеи в целом ошибочна (хотя в некоторых отношениях поразительно точна), но идея как таковая верна и плодотворна. Ошибка Яворского происходит от распространения старых методов мышления на новый материал: он хочет видеть новые лады столь же универсальными, как мажор и минор, и все новые лады сконструировать по одним и тем же конкретным моделям; ошибка именно в предположении конкретности. А следовало бы допустить возможность самых разных строительных моделей из практически любого материала, не только его пары – единичной и двойной систем. Тогда идея построения лада из определенных заданных моделей получила бы надлежащее обоснование.

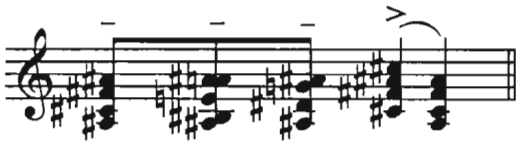
---

[5] Например, пятиступенная «Не было ветру» (звукоряд *c–d–e–f–g*, не затронут тритон от *a*), шестиступенная «Во саду ли в огороде» (звукоряд *a–h–c–d–e–f*, не затронут тритон от *g*).

- **Функциональные формы: рассредоточенная тоника, рассредоточенная функция**

Для того чтобы лучше преподнести рациональные зерна идей Яворского, иногда полезно привлечь иную терминологию. Так, вместо оригинального термина *момент* ладового тяготения (тоника, доминанта, субдоминанта, соединенный момент) воспользоваться более привычным нам термином *функция*. Представляется также допустимым дать свои термины тем понятиям из теории Яворского, которые не получили в ней обобщенного обозначения. У Яворского нет термина *рассредоточенная тоника*, но она фактически описывается. Понять как тонику, то есть единый в себе функциональный устой лада, цепочку аккордов, услышать в сменах далеко отстоящих друг от друга трезвучий (например: *D – Fis – B*) сохранение о д н о й и т о й ж е функции, к тому же тонической, – право же, это до недавнего времени казалось чем-то фантастическим – типичная «безумная идея» XX века. Да разве может простое музыкантское сознание, воспитанный на «не безумной» музыке слух усвоить подобное? Оказывается, может. Известный пример – вступление ко 2-й картине оперы Римского-Корсакова «Садко»[6]. По Яворскому, оно написано в дважды-цепном ладу. Тоника его представлена не в одновременности, а в последовании; она рассредоточена между четырьмя мажорными (далее также минорными) трезвучиями *C – Es – Fis – A*. Несмотря на фантастическую красочность их сопоставления (идущую, несомненно, от свойств мажоро-минорной системы), отчетливо ощущается почти полная функциональная неподвижность, отсутствие функциональных смен. Иными словами – все аккорды малотерцовой цепочки в данном ладу представляют о д н у н е с м е н я е м у ю функцию, производящую эффект покоя, – из чего следует, что это функция тоники. Но только не мажорного лада (несмотря на мажорные трезвучия), а *дважды-цепного*.

Вслед за рассредоточенной функцией тоники стало возможно подобное состояние и иных функций; по существу, всякая функция может быть рассредоточенной. Путем сопоставления лада с его транспозицией (а ограниченность транспозиции симметричных ладов известна теории Яворского) достигаются определенные тонально-функциональные контрасты – не совсем там, где их искал Яворский, но близко к его предположениям.

Пример 3. Мессиан. «20 взглядов на младенца Иисуса», тема Бога

При доминировании «главной тоники» – трезвучия Fis-dur, функцию тоники исполняют и подчиненные аккорды a-moll и Es-dur, н е д а ю щ и е эффекта функциональной смены. Транспозиция лада на полутон вверх (при тритоновой замене = на квинту вверх) выполнена далее как ясно слышимый переход от тоники к доминанте.

---

[6] См. анализ в кн.: *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 212–215.

▪ **Тональность как высотное положение лада**

Некоторые теоретические положения Яворского настолько прочно вошли в современное сознание, что кажется, будто они существовали издавна и не имеют автора. К таковым относится и нынешнее понимание тональности. В книге С. Протопопова читаем: «...тональность показывает абсолютную высоту данного лада <...> Так, мажор есть лад, а *Do* мажор есть ладотональность»[7]. Например, определение C-dur (как и любое другое) включает указание на тональность – C и лад – dur. Понятно, что Яворский, имея перед своим умственным взором множество ладов с одной и той же тоникой, естественным путем должен был придти к подобному выводу; он напрашивается и при обычной мажорно-минорной системе, но в условиях двуладовости в нем не было особой необходимости.

Однако в действительности всё сложнее. Отраженное в теории Яворского разделение высоты (тональности) и системы (лада) означало фиксацию уже давно назревшего расщепления прежде единого понятия тональности на два, приблизительно соответствующих понятиям «старая» и «новая» тональность. Последовательно проводимое разделение тональности-высоты (C) и лада-системы (dur) при допустимой множественности ладов приводит к тому, что под систему (лад) могут быть подведены самые разные звуковые структуры; если же высотный устой (тоника) выражен достаточно определенно, то возможно говорить и о наличии тональности как опоры на четко выявленный единый (либо переменный) устой. С подобных позиций представляется вполне тональной, например, гармония в Прелюдии ор. 74 № 1 Скрябина.

Подобное разделение вполне правомерно именно в контексте музыки XX века, но оно противоречит основной установке в теории Яворского – о возможном разрыве между устоем и ладовым тяготением. Если устой как понятие эмансипировался, то он может устанавливаться и без обязательного тяготения к нему всех элементов лада, на чем настаивает Яворский. В прежней тональности тоника всё время ощущалась центром тяготения без того, чтобы постоянно присутствовать (в вертикальном и горизонтальном разрезе). Свойством тональности были регулярные смены гармоний-микроладов (например, в C-dur на I ступени ионийский, на V – миксолидийский, на VI – эолийский, на II – дорийский и т. д.). Здесь тональность это не только «высотное положение» лада мажора или минора, но и динамичная функциональная иерархия, делающая необходимостью определенную высотность системы – определенный тон, определенную тональность. Классические функции – T, D, S, если точнее разделять лад и тональность, именно *тональные*, а не ладовые: I ступень есть тоника, V – доминанта, независимо от того, мажорен лад или минорен. В этом смысле классическая функциональная тональность вообще не является ладом, подобным дорийскому, переменному, увеличенному, дважды-уменьшенному и прочим модальным структурам. Яворский не вдается в подобные различения, и его формулировка, содержащая новую истину, но не опровергающая старую, тем самым расщепляет ранее единое понятие тональности на два.

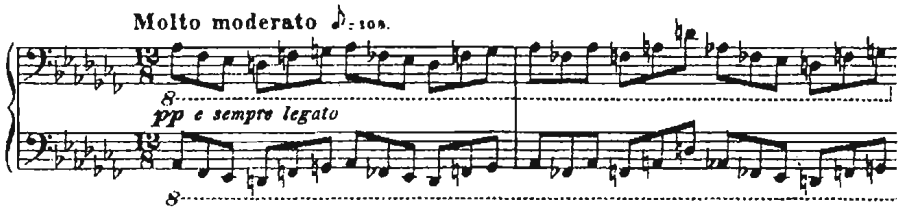
---

[7] *Протопопов С.* Элементы строения музыкальной речи. Ч. II. С. 3.

▪ **Лады вне мажора и минора**

К наиболее важным достижениям Яворского принадлежит убедительное доказательство того, что в музыке немало ладовых систем, которые не совпадают с мажором и минором, но как структуры вполне равноправны с ними. Наиболее полная их систематика, с необходимыми нотными образцами, дана в книге С. Протопопова. Вместе с двумя старыми ладами (мажором и минором) без учета разновидностей (например, гармонического минора) представлено 18 различных ладов. В примере 4 (с. 385–386) приведены их схемы; структура каждого выражена лишь через систему устоев[8].

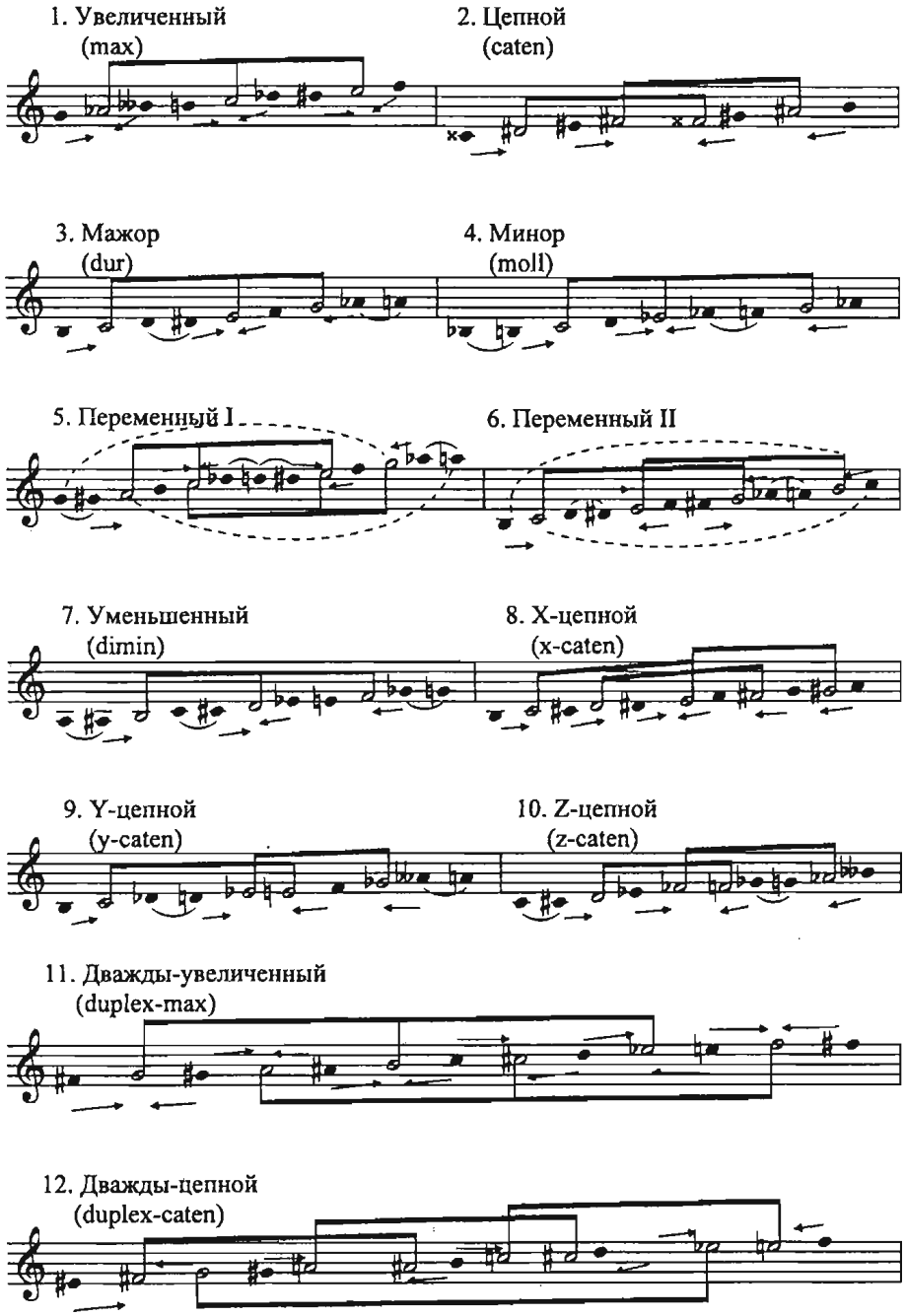
Там, где старая теория усматривает труднообъяснимые случайности, неопределенности, неизменную «переменность», «искусственные» конструкции, особого рода модуляции и отклонения, теория Яворского устанавливает наличие других ладов. Совпадения нередко носят настолько полный характер, что наводят на мысль (обычно необоснованную) о заимствованиях иными композиторами моделей из теории Яворского.

Пример 5. Стравинский. «Жар-птица», вступление

С точки зрения указанного автором as-moll трудно объяснить, почему выбраны именно эти ступени и последования, они кажутся случайными (несмотря на необходимое драматургическое объяснение: проведения лейтмотивов). С позиций же теории Яворского здесь особого рода лад – *цепной*, z-лад (ср. с № 10 в примере 4). Совпадение с «табличками» Яворского, вероятно, не вполне случайно. Стравинский явно ориентировался на оперу «Кащей Бессмертный» своего учителя (где есть сходные структуры), но и Яворский мог учитывать ее же, исполненную незадолго до выхода в свет книги «Строение музыкальной речи»[9]; а позже, при конструировании z-лада в поле зрения могла оказаться и сама «Жар-птица».

---

[8] Полный вид схемы любого лада можно получить, заменив каждую устойчивую большую терцию единичной системой, а малую – двойной (см. примеры 1–2) и, кроме того, выписав отдельно: звуки «доминанты Яворского» – неустои единичной системы, звуки «субдоминанты Яворского» – неустои двойной системы, а также отсутствующие звуки.

[9] В первом издании сборника: Б. Л. Яворский. Воспоминания, статьи и письма. Т. 1 (М., 1964) указывается, что идея «коллизий» (то есть тритоновых систем, см. пример 1) относится к 1899 г.; малая и большая терции – устои будущего z-лада – фигурировали уже тогда.

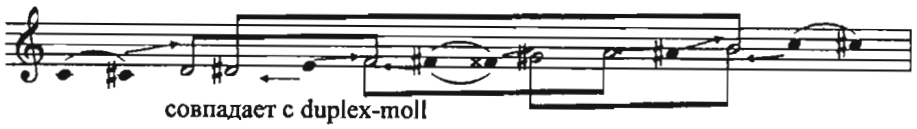
Пример 4. Лады Яворского

13. Дважды-мажор
(duplex-dur)

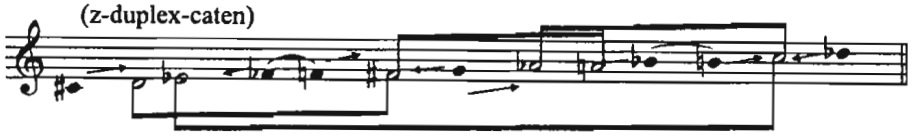
14. Дважды-минор
(duplex-moll)

15. Дважды-уменьшенный
(duplex-dimin)

16. Дваждый-x-цепной
(x-duplex-caten)

совпадает с duplex-max

17. Дваждый-y-цепной
(y-duplex-caten)

совпадает с duplex-moll

18. Дваждый-z-цепной
(z-duplex-caten)

совпадает с duplex-dur

К достижениям теории Яворского следует отнести также введение термина и понятия *переменный лад*, одна из схем которого (пример 4, № 6) точно соответствует наиболее распространенному в русской народной музыке типу переменности. Надо отметить, что в трактовке Яворского понятие лада здесь шире, чем понятие тональности: у одного лада оказывается два частичных варианта единой тоники. В отличие от дважды-ладов, которые не обозначаются термином «переменные», здесь это слово указывает на функциональную двузначность некоторых звуков: они устойчивы в одной части тоники и неустойчивы в другой. Согласно Яворскому, высотное положение лада от таких перемен в значении звуков не меняется – тональность остается той же самой; поэтому термин «переменный лад» вполне точен. Но, войдя в чуждый ему контекст, где C-dur и a-moll – компоненты переменного лада – считаются разными ладами и разными тональностями, термин «переменный лад» утерял свой смысл и продолжает широко применяться скорее по инерции, в противоречии с выражающими его словами: если ладов два, то нет одного единого (переменного); если тональность меняется, то это не переменный лад, а переменная тональность (перемена ладотональности). Думается, однако, что не только инерция, но, прежде всего, интуитивно постигаемая истинность сложного и труднообъяснимого, но верного понятия Яворского способствуют устойчивости термина «переменный лад».

- **Новые лады и «политональность»**

В большинстве случаев, когда говорят о «политональности», вспоминаются слова поэта: «Музы́ку я разъял, как труп». Старая теория, не будучи в состоянии понять новую гармонию в ее собственной природе (диссонантной и хроматической), прибегает к несостоятельной уловке: она расчленяет музыкальное целое на составные части до тех пор, пока не получаются части, настолько элементарные, что они оказываются ей «по зубам». Спасительное обстоятельство состоит в том, что, по крайней мере, самый низший слой – связь двух звуков – всегда объясним в какой-нибудь тональности; тем более, если получаются трезвучия и доминантсептаккорд. Типичная ошибка при такой «вивисекции» состоит в том, что аккорд или часть аккорда неправомерно называется тональностью. В результате сложные аккорды выдаются за наслоения простых тональностей, получается «политональность».

Теория Яворского содержит верную идею для объяснения подобных полигармоний, хотя и не проводит ее вполне последовательно. В полигармониях Яворский усматривает проявление сложных многосоставных ладов, образованных на основе многозвучных диссонантных устоев (старая теория не в состоянии понять диссонанс как устой и вынуждена сводить такой устой к какому-либо консонансу). В некоторых случаях трактовка в категориях Яворского исчерпывающе верна, как например, в теме «проклятий Петрушки» из балета Стравинского (2-я картина, ц. 51). Здесь, в соединении двух трезвучий Fis-dur + C-dur, легко найти опровержение «политональности»: переход из одной тональ-

ности в другую предполагает модуляцию, но было бы абсурдно говорить о «тональном движении» в данной мелодии[10]:

мелодия:	$g^2\ e^2\ c^2\ g^1$	Ais^1	C^2	$cis^2\ fis^2$	$e^2\ c^2\ g^1$	ais^1
тональности:	C-dur-----	Fis	C	Fis-----	C------	Fis

Достаточно того, что для слуха нет никаких переходов, а значит, «тональность» здесь одна и функция тоже одна. Какая? На этот вопрос старая теория ответить не может. По Яворскому же, здесь одна ладотональность – дважды-мажор C + Fis, и одна функция – тоники (в точном соответствии со слуховым впечатлением, ср. № 13 в примере 4).

Термин «политональность» удобен для обозначения практического композиторского приема, но он не выдерживает критики с научной точки зрения. Объяснение с позиций теории Яворского принципиально правильно, но и у него есть недостаток. Слишком мало случаев охвачено предложенной ладовой типологией: системы вроде рассмотренной (на примере из «Петрушки») могут складываться на основе практически любого аккорда, у Яворского же предусмотрены лишь некоторые. И вновь у него общая идея оказывается более верной, чем ее конкретная реализация.

- **Новые лады и «атональность»**

Неувязки с так называемой «атональностью» – те же, что и с «политональностью». Разница в одном: если при «разъятии музыки» получаются трезвучия или диатоника, то говорят о «политональности»; а если гармонии нетрезвучны, а звукоряды недиатоничны, – то об «атональности». По поводу проблемы «атональности» в связи с «ладовым ритмом» следует вспомнить уже ставший хрестоматийным пример – творчество Скрябина позднего периода.

С позиций старой теории в этой музыке, где нет диатоники и почти нет трезвучий, наблюдается типичная «атональность». Для зарубежного музыкознания, к примеру, весьма характерна оценка позднескрябинской гармонии как атональной; об этом пишут такие выдающиеся теоретики, как Дж. Пёрл и Ц. Когоутек в своих известных работах[11]. Однако в русской музыковедческой литературе подобная трактовка почти не встречается. Почему? Под прямым влиянием идей Яворского. Вместо глубокомысленного утверждения «отсутствия присутствия» тональности, теория Яворского убедительно доказала существование сложных новых ладов на месте в самом деле отсутствующих у Скрябина мажора и минора. Притом не трудно установить и то, что для Скрябина, как и для всякого истинно тонального композитора, принципиально важно высотное положение лада, то есть тональность. Отсюда следует, что музыка позднего Скрябина – тональная и ладовая. Например, его Пятая соната (средний период творчества) написана в цепном ладу *Dis – Fis* с рассредоточенной тоникой, Шес-

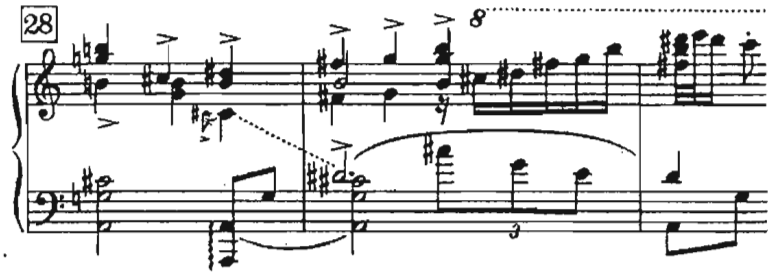
---

[10] В этом случае тремоло (ц. 51) из аккордов Fis-dur и C-dur, очевидно, представляло бы «модуляцию-трель» – тридцатьвторыми в темпе Allegro furioso!

[11] *Perle G.* Serial Composition and Atonality. Berkeley; Los Angeles, 1968; *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.

тая соната – in G, Седьмая соната – in Fis, Восьмая соната – in A, Десятая соната – in F. Но наиболее впечатляющим опровержением «атональности» позднего Скрябина – опровержением, которое подтверждает правоту Яворского, – являются высказывания самого Скрябина (записанные Л. Л. Сабанеевым): «Вот у меня в „Прометее" в начале – тут как бы совмещение тональности *A* и тональности *Fis*»; «...вот же основной аккорд, – и он взял прометеевское шестизвучие, – это же у меня заменяет трезвучие». «Вы не думайте, что это тональность *D* <...> Это не есть доминантовая гармония, а это основная, это консонанс <...> Вот почему это тональность *A*». «Вот у меня они тут все подряд, – он сыграл какой-то из пассажей „Прометея". Это и мелодия, и гармония одновременно»[12].

Позволим себе озвучить слова Скрябина. «Тональность А» в виде «основного аккорда» («не доминантовая гармония, а основная»), который у Скрябина «заменяет трезвучие» – *A · Dis · G · Cis · Fis · H*:

Пример 6

«Какой-то из пассажей», где звуки основного аккорда «все подряд»: например глиссандирующие пассажи арф перед ц. 13 (мелодия *b–c–d–e–fis–a* = аккорду *C · Fis · B · E · A · D*, см. выше «основной аккорд» от *A*).

Негативность самого понятия «атональность» позволяет объединить вокруг этого термина (вернее, свалить в одну кучу) всё то, что не подходит под определение «тональность». Поэтому из того факта, что у одного «атоналиста» (например, Скрябина или Берга) обнаруживается ясно выраженная тональность (только новая, а не старая, классическая), еще не следует, что и у остальных найдется то же самое. Совместное отличие от мажора и минора не означает структурного или системного сходства. Заслуга Яворского здесь состоит в выдвижении новой, глубокой идеи и блестящей, хотя и сугубо локальной ее реализации; большинства же «атональных» структур он не касался (притом некоторые из них в действительности – «новая тональность», а некоторые построены согласно далеким от любой тональности принципам).

▪ Сложноладовая основа новой музыки XX века

Итак, Яворскому принадлежит заслуга правильной общей постановки вопроса и ряда превосходных или хотя бы в основе верных конкретных аналитических решений. Означает ли это, что вся новая музыка XX века поддается подобному решению? Теория Яворского нацелена в этом направлении, но сказать, что она

[12] *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 53–54.

достигла своей цели, безмерное преувеличение. Всё дело в том, как понимать «лад». Яворский уже сделал такие допущения, которые многим покажутся чрезмерными. Нам же они представляются вполне оправданными и даже искусственно ограниченными по количеству видов и по структуре устоя.

Наша точка зрения здесь расходится с теорией Яворского. Он (Яворский) называет ладом только то, что соответствует его ладовым моделям (см. пример 1). И терминологически он, возможно, прав. Нельзя всё что угодно называть «ладом». Не потому, что другие структуры имеют иную природу – природа может быть той же самой. Но потому, что новые формы высотной организации в музыке XX века целесообразно отличать от генетически предшествующих в том числе терминологически. Поддерживая сам принцип идеи Яворского о новых ладах, мы предлагали бы не называть «ладами» то, что уж слишком удаляется от известных систем; но принимать их во внимание наряду с теми, которые «подходят» под теорию ладового ритма. Правда, тогда это будет уже не «теория ладового ритма», а скорее «теория музыкального мышления» (как именовал ее автор на позднейшем этапе).

Научное достижение теории Яворского состоит в утверждении позитивного содержания высотной структуры вместо негативных констатаций («атональность») или беспомощного разъятия сложного целого на составные части («политональность»). Но едва ли возможно сложноладовое целое во всех случаях называть «ладом», принимая этот термин за наиболее общий. Таковым должен быть термин «система» или «структура» (в зависимости от оттенков смысла), в значениях, аналогичных «ладу», но в новых условиях. Тогда станет возможным охватить – как позитивное – содержание всякой гармонии (и в современной, и в классико-романтической музыке) и тем самым осуществить идею Яворского.

- **Роль тритона. «Задача Цуккермана»**

Краеугольный камень концепции Яворского – тяготение тритона. Шестиполутоновый интервал занимает исключительное положение среди прочих по своим свойствам. Яворский писал о нем: «Среди двенадцати звуковых отношений есть одно – основное, в зависимости от которого находятся все остальные отношения – это отношение звуков на расстоянии шести полутонов (уменьшенная квинта, увеличенная кварта, тритон, средневековое diabolus in musica). Шестиполутоновое отношение является неустойчивым, тяготеющим к переходу противоположным (сходящимся или расходящимся) движением в ближайшее устойчивое отношение»; «...отношения, объединенные обратным тяготением (симметрия тяготения) звуков их составляющих, образуют стройное законченное целое – единичную тритонную систему – основное проявление тяготения и равновесия в музыкальной речи»[13]. Тяготение и разрешение в устойчивость связываются с психофизиологическими, даже космическими си-

[13] *Яворский Б.* Строение музыкальной речи. Ч. I–III. М., 1908. С. 5–6 (разрядка Яворского).

лами, равновесием вещей, поддерживающим их существование[14]. Разработка музыкальных свойств тритона – также одна из заслуг теории Яворского.

К сказанному им уместно прибавить мысли его ученика В. А. Цуккерманна, изложенные в заметке «Связь полутона и квинты»[15] (идеи относятся приблизительно к 1929 году, навеяны теорией Яворского).

У Яворского всё строится на полутоновых тяготениях (большая секунда, целый тон – производный интервал у Яворского); вместе с тем источником неустойчивости и ладового развития является шестиполутоновое отношение – тритон. [Понятно, что равнонеустойчивые и в этом смысле однофункциональные звуки тритона, шестерки, плюс интервал функционального сдвига, полутон, единица, в сумме дают семерку, квинту; отсюда и функциональная связь полутона и чистой квинты. – *Ю. Х.*] Связь полутона и квинты обнаруживается в следующих любопытных свойствах интервалов:

прима	содержит	0 полутонов и 0 квинт
октава	— "—	12 полутонов и 12 квинт[16]
м. секунда (или ув. прима)	— "—	5 (или 7) квинт
кварта или квинта	— "—	5 (или 7) полутонов
б. секунда	— "—	2 полутона и 2 квинты
м. терция	— "—	3 полутона и 3 квинты (вниз)
б. терция	— "—	4 полутона и 4 квинты (вверх)
ч. кварта	— "—	5 полутонов
тритон	— "—	6 полутонов и 6 квинт
ч. квинта	— "—	7 полутонов

Роль полуоктавы подобна роли октавы: прибавление тритона [в ту или иную сторону – диезов или бемолей] не меняет количества квинт.

Сходство также состоит в заполнении октавы. Хроматически заполненный шестиполутоновый интервал идентичен октаве и приме:

---

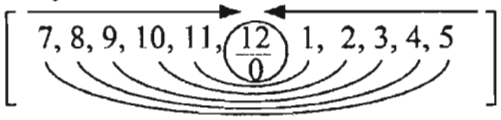
[14] «Слуховой орган, при помощи которого человек ориентируется в звуковой области, тесно связан с полукружными каналами, при помощи которых тот же человек ориентируется в пространственном мире, в мире тяготения <...> В моменты, предшествующие полной потере сознания (когда человек теряет власть над действием своей опорной силы тяготения), орган слуха подпадает под власть всех победивших человека, вне его находящихся, источников тяготения; его наполняет какой-то шумовой вихрь. В органе зрения возникают цветные круги, теряется ощущение времени. И в этом вихре различается не один звук, а звуковое соотношение, определенный звуковой интервал <...>; вся область слуха как бы делится на неисчислимое количество одинаковых интервалов, явно производящих впечатление неустойчивости, так как человек не может овладеть этими силами, противопоставить им свою силу, уравновесить их и создать условия устойчивого состояния <...> – человек потерял способность противопоставить ему свою волю» (*Яворский Б.* Основные элементы музыки [Оттиск из журнала «Искусство» за 1923 г., № 1]. М., 1923. С. 185).

[15] Записано Ю. Н. Холоповым со слов В. А. Цуккермана 3 июня 1973.

[16] В рамках квинтового круга в темперированном строе.

Тритон (6) – если отклоняться в любую сторону по полутонам от тритона, то возникает ряд интервалов в порядке увеличения диссонантности [в полутонах]:

Октава (12) прима (0) – наоборот:



Квинта – гармонический измеритель и самое простое гармоническое соотношение.

Полутон – мелодический измеритель и наименьшее мелодическое соотношение.

Последование шести полутонов на расстоянии полутона равно последованию шести полутонов на расстоянии квинты. Последование увеличенных трезвучий на расстоянии полутона равно противоположному движению на расстоянии квинты. Тональности мажора и минора на расстоянии шести полутонов различаются на шесть квинт и соответственно на шесть знаков. Связь полутона и квинты может быть основой перевода ладоритмических понятий, где всё основано на полутоне, в понятия обычной гармонии, где всё основано на квинте.

Вопрос Цуккермана: «надо найти формулу, определяющую связь между расширением числа квинт и соответствующим увеличением числа полутонов». Поставленный учеником Яворского вопрос затрагивает также и проблему тритона, а следовательно, и обоснование гармонической концепции ученого. Вместе с тем, он представляется частью более крупного, выходящего за пределы проблематики теории Яворского, явления.

- **Новые понятия учения о музыкальной форме**

Ряд понятий и терминов музыкальной формы, введенных Яворским, вошли во всеобщий обиход и стали необходимой принадлежностью современного аналитического аппарата исследования. Это:

Предыкт (предъикт) – подготавливающая часть формы. У Яворского он входил в пару понятий: предыкт (арсис) и икт (тесис) – предшествующее легкое и последующее тяжелое время формы.

Сопоставление с результатом – принцип драматургической логики музыкальной формы, согласно которому появление некоторого события, нового или контрастного по отношению к предыдущему, приводит к новому качеству, вызванному взаимодействием того и другого. Например, последование тональностей G-dur и d-moll вызывает обусловленный их взаимодействием результат – объединяющую (в терминологии Танеева) тональность C-dur.

Дробление в третьей четверти – принцип масштабной структуры, согласно которому в третьей четверти (из четырех) музыкальной формы происходит дробление построения. Например, в третьей четверти большого предложения (Бетховен, 32 вариации c-moll, тема со структурой 2 2 1 1 2), в третьей четверти простой двухчастной репризной формы (Бетховен, Adagio из фортепианной Сонаты № 1, главная тема: 4 4 2 2 4) и так далее.

▪ **Модальность**

Наконец, коснемся еще одного понятия в связи с теорией Яворского – модального мышления, неомодальной техники композиции. Самого термина «модальность» у Яворского нет. Но в теории ладового ритма можно усмотреть понятия (и методы мышления), фактически совпадающие с тем, что позднее назвали модальностью. Многозначительно уже, например, возвышение лада у Яворского, а «лад» и «модус» – близкие понятия.

Чтобы дать ясное представление о моментах, специфичных для собственно тонального и собственно модального методов мышления, сопоставим характерные для того и другого профилирующие вопросы:

Тональное мышление	*Модальное мышление*
1. Какая тональность? (то есть: какое трезвучие – основа системы? Ответ: C-dur, d-moll).	1. Какой лад? (то есть: какой звукоряд – основа системы? Ответ: мажор, минор, или какой-либо из ладов за их пределами; с тоникализацией или без нее).
2. Какая функция? Какая ступень? (Ответ: T, D, S, VI, nII и т. д.).	2. Какие отношения существуют в данном ладу? (Ответ: данные два звука – устои, другие – подчиненные им неустои, третьи – внесистемные тоны).
3. Как переходят друг в друга элементы тональности? (разрешение неаккордовых звуков, разрешение тональных неустоев; начальная группа – устойчивое построение и т. д.).	3. Как сменяют друг друга лады или позиции одного и того же лада? (всё построение в одном ладу, или: две позиции одного и того же лада, в отношении T и D, и т. д.).

Например, что́ получится, если поставить те и другие вопросы к одному из приведенных образцов – вступлению ко 2-й картине «Садко»? Ответы будут примерно следующими:

Тональный метод	*Модальный метод*
1. Тональность смутна и неопределенна; аккорды принадлежат разным системам (тональностям), далеко отстоящим друг от друга.	1. Дважды цепной лад (по Яворскому; или, по современной терминологии, уменьшенный); все аккорды принадлежат одной системе (одному ладу).
2. Определение функций затруднительно (так как неясны тональности); эффекты мажоро-минорной ладовой системы: тоника – малая медианта в мажоре.	2. Четыре аккорда (*C – Fis – A – C – Es – Fis*) составляют рассредоточенную тонику данного лада; отсюда эффект пребывания в одной функции.
3. «Модуляция», переход из одной системы в другую; каждая система (тональность) представлена одним тоническим аккордом (почему, неизвестно). «Модуляция без модуляции».	3. Простейшие фундаментальные последования ступеней внутри тонической функции; без какой-либо транспозиции системы (модуляции).

Теория Яворского стремится к модальному объяснению подобных явлений и дает определенный, ясный и принципиально правильный ответ, в противоположность неопределенности и неадекватности смутных и неуверенных трактовок со стороны старой тональной теории.

Суммируя сказанное, можно утверждать, что научные достоинства теории Яворского связаны в первую очередь с отражением коренных закономерностей музыки XX века. Его своевременность – это едва ли не главное, что придает ценность отнюдь не бесспорным постулатам и не безупречным методам теории Яворского. Нет занятия более легкого, чем изыскивать ошибки и недостатки в теории ладового ритма; многие ее положения сегодня лучше выражать в иной терминологической системе. И если бы нашей задачей был не обзор того лучшего, что есть у Яворского, а целостный анализ его концепции со всеми ее положительными и отрицательными сторонами, картина в изложении критика, вовсе не принадлежащего к сторонникам Яворского, выглядела бы совсем иначе...

Но ценность теории определяется не ее ошибками или отрицательными сторонами, а тем новым, что она вносит в сокровищницу науки. У Яворского много достижений, его теория оказала большое влияние на музыковедческую мысль в нашей стране. О принципиальной ценности идей Яворского свидетельствует и факт «повторных» открытий некоторых из них на Западе (Мессианом в книге «Техника моего музыкального языка», 1942; Э. Лендваи в ряде исследований о Бартоке, начиная с 1955). Влияние теории ладового ритма было плодотворным для разных музыкантов, включая и тех, которые не принадлежат ни к ученикам, ни к приверженцам Яворского.

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Протопопов С. Элементы строения музыкальной речи. В 2-х частях / Под ред. Б. Яворского. М., 1930.

Б. Л. Яворский. Воспоминания, статьи и письма. Т. 1. М., 1964.

Яворский Б. Строение музыкальной речи. Ч. I–III. М., 1908.

Яворский Б. Основные элементы музыки. М., 1923.

Яворский Б. Упражнения в образовании схем ладового ритма. Ч. 1. М., 1915.

Яворский Б. Конструкция мелодического процесса. М., 1929.

▪ Исследования

Берченко Р. Э., Акопян Л. О. Интегрирующая концепция: теория ладового ритма Яворского // История русской музыки. Т. 10Б, 1890–1917 годы. М., 2004. С. 504–508.

Бычков Ю., Глядешкина З. Ладовая организация и композиционная структура музыкального произведения в теории Б. Яворского. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1984.

Наследие Б. Л. Яворского: К 120-летию со дня рождения / Ред.-сост. Г. П. Сахарова. М., 1997.

Рыжкин И. Теория ладового ритма (Б. Яворский) // *Мазель Л., Рыжкин И.* Очерки по истории теоретического музыкознания. Ч. II. М., 1939.

Рыжкин И. Пространство в музыкальном времени // Советская музыка. 1987. № 2.

Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических концепциях Яворского и Мессиана // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971.

Цуккерман В. Об учении Яворского // Музыкальная академия. 1994. № 1.

5. Теория метротектонизма Г. Э. Конюса

Музыкально-теоретическая система Георгия Эдуардовича Конюса (1862–1933), которой автор дал оригинальное наименование *метротектонизма*, представляет своеобразную страницу русской теории начала XX века. Ее жизнестойкость породила даже ореол некоторой таинственности: благодаря полемическому дару, исключительной эрудиции, привлекательной ясности ума, обаянию музыканта-наставника, какими обладал ее автор[1], эта теория развивалась в первое советское пятнадцатилетие, несмотря на почти полное отсутствие убежденных ее сторонников[2]. И в последующие годы, когда ее фактически некому стало продолжать, среди критических голосов (которых было немало и при жизни Конюса) раздавались временами если не одобрительные, то сочувствующие, призывающие не упустить то ценное, что в ней есть.

Автор теории прочил ей большое будущее. Первым печатным изложением его идей стала статья (1924), названная не менее как «Метро-тектоническое разрешение проблем музыкальной формы» (прежде Конюс в течение четверти века наблюдал и анализировал музыкальные формы по собственному методу, выступая время от времени с докладами, однажды даже за рубежом[3]). Во втором разделе этой статьи – «Практическое использование открытия» – автор утверждает, что признание его теории приведет не только к совершенно новому взгляду на музыкальную форму (свободному от недостатков якобы формализованного учения Римана и Праута), но даже к переустройству музыкально-из-

[1] Автор задачника и переводчик учебника по инструментовке, автор многократно переиздававшегося пособия по элементарной теории, преподаватель едва ли не всех теоретических дисциплин в консерваториях Москвы (1891–1899, 1920–1933) и Саратова (1912–1919), в Московском музыкально-драматическом училище (1902–1905), Конюс посвятил педагогике 57 лет своей жизни. Среди его учеников – Метнер, Скрябин, Василенко, Сараджев, Глиэр, Гедике, Рогаль-Левицкий, Хвостенко, Гольденвейзер, А. Хачатурян, Хайкин, Хренников. Творческая биография Конюса – композитора, дирижера, педагога, ученого и уникальные сведения об эволюции его теории содержатся в работе: *Шкапа Е. А.* Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения. Дис. … канд. искусствоведения. М.: МГК, 2006.

[2] За исключением, быть может, одного А. Ф. Лосева, который глубоко комментирует теорию Конюса в книге «Музыка как предмет логики» (см. *IX.4*).

[3] Одно из ранних «приватных» изложений идей по метротектонизму содержится в обширном письме Конюса своему учителю С. И. Танееву (от 11.12.1902) с анализом Adagio Восьмой сонаты Бетховена (см. в сб.: Г. Э. Конюс. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1965. С. 76–86).

дательского стандарта ради верной полиграфической подачи формы музыкального произведения[4].

Прошедший со времени возникновения теории метротектонизма внушительный срок позволяет сказать, что ее достоинства в нынешнем понимании не совпадают с теми, которые мнились автору. В каком-то отношении теории «повезло»: сама эволюция музыкального искусства и науки во 2-й половине XX века привела к тому, что «математико-эстетическая» ветвь музыкальной теории, которой принадлежит концепция Конюса, стала плодоносить.

В этом контексте ценность теории метротектонизма видится в выдвижении времени как нового объекта теории музыки. В ней впервые исследуется конструктивная роль в музыке метра высшего порядка.

Основные источники, дающие представление о теории Конюса, относятся к 30-м годам. Монография «Эмбриология и морфология музыкального организма», созданная Конюсом в 1929 году, до сих пор не издана и хранится в ГЦММК им. Глинки в рукописном виде[5]. Но в начале 30-х годов вышли из печати три небольшие работы, позволяющие познакомиться с основными идеями по метротектонизму. Хронологически первая из них – «Критика традиционной теории в области музыкальной формы» (1932), – можно сказать, «расчищает площадку» под строительство новой науки о форме. Во второй работе, под названием «Метротектоническое исследование музыкальной формы» (1933), дается сжатое изложение самой теории; а в третьей – «Научное обоснование музыкального синтаксиса» (1935) – формулируются самые общие принципы, направляющие рассуждения автора.

Ассоциация с архитектурой заложена в само́м названии теории Конюса. Оригинальный термин *метротектонизм* представляет собой неологизм, образованный путем сложения двух греческих слов: μέτρον – мера и τέκτων – строитель; таким образом, в совокупности новообразование «метротектонизм» переводится как «мерное строительство». Достаточно прозрачная аналогия с архитектурой в устах Конюса отнюдь не метафорична: он действительно понимает музыку как «звуковое зодчество», а музыкальную форму видит подлежащей измерению так же, как и архитектурное строение. Поэтому анализ формы для него это прежде всего верное установление границ, а затем измерение и соотнесение протяженности разделов. Числовые пропорции частей – как обязательный результат анализа – выписываются на специальных схемах, отражающих свойственную форме повторность, или, иначе говоря, симметрию. Подобные схемы вызывают ассоциации с чертежа-

---

[4] Одним из истоков метротектонизма Конюса была теория Рудольфа Вестфаля (см. *VI.3*, с. 300), где музыкальная метрика рассматривается с позиций поэтической. Конюс, несколько утрируя данную параллель, предлагает записывать музыку как стихи, располагая соизмеримые части формы наподобие поэтических строк, одну под другой (см. в примере 2 метротектоническую схему Антракта к III действию оперы Бизе «Кармен»).

[5] Об этой монографии см.: *Шкапа Е.* «Эмбриология и морфология музыкального организма» Георгия Эдуардовича Конюса // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Вып. 2. М., 2005. С. 49–75.

ми зданий, а самим автором они называются «съемкой планов» музыкального произведения. При характеристике частей нередко привлекаются архитектурные термины, например, этюд Шопена ор. 10 № 4 cis-moll увенчан *шпилем*, а I часть Второй симфонии Бетховена имеет *левый и правый флигель*. И хотя в данном случае левый, по Конюсу, целиком занят экспозицией, а правый – репризой, в общем, он не склонен устанавливать границы формы сообразно традиционным схемам, но напротив, всячески старается отвлечься от них.

Обозначенный «архитектурный» подход к форме еще раз подтверждает справедливость распространенного в литературе суждения, согласно которому музыкальное время у Конюса превращено в пространство, и потому предмет его теории составляет не «форма-процесс», но «форма-кристалл» (если воспользоваться терминами Б. В. Асафьева, см. раздел *IX.2*).

Математическая трактовка музыкальной формы входит в самое существо концепции метротектонизма. Сравним следующие высказывания. Конюс: «Числа и числовые отношения являются конечным смыслом всякой формы»[6]. Лосев: «Музыка есть искусство времени, и музыкальная форма есть прежде всего временна́я форма»[7]. Конюс: «Музыкальное творение несомненно представляет собой величину во времени, допускающую точное измерение. Музыкальное произведение – приведенный в звучание участок времени»[8]. Теория метротектонизма балансирует между двумя позициями, при которых музыка и время, вступая в отношения субъекта и предиката, меняются местами. То о музыкальном произведении говорится, что оно занимает некое «временно́е ложе» – и, следовательно, мыслится автономно (временна́я протяженность в этом случае составляет лишь одно из свойств, не определяющее сущности). То музыка фактически отождествляется со звучащим временем – которое распространяет на нее свои законы, осуществляет их в не й или даже е ю ; музыка тогда есть время, которое «захотело прозвучать».

Понятие такта/строительной клетки принадлежит к числу центральных: для измерения музыкального целого необходима мера, и ею служит верно установленный такт. Под тактом Конюс понимает реальность отнюдь не нотографическую, но пульсовую[9]. Музыкальное произведение пронизано всевозможной (равномерной) пульсацией на разных уровнях. Из всех них выбирается максимальная мера, действительная для всех более крупных участков формы – то есть такой временно́й отрезок от одной сильной доли до другой, который вмещается во все части произведения целое число раз.

---

[6] Г. Э. Конюс. Статьи, материалы, воспоминания. С. 37.

[7] *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 299.

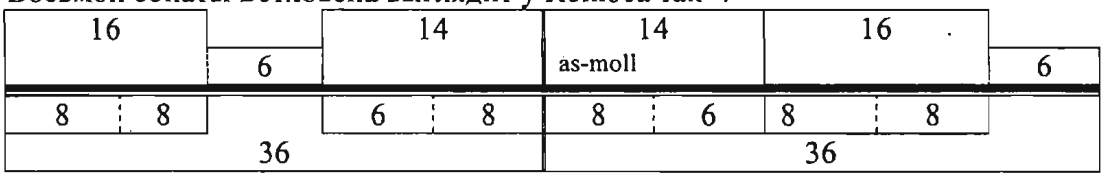
[8] Г. Э. Конюс. Статьи, материалы, воспоминания. С. 87.

[9] Отсюда его критика, адресованная композиторам, ставящим тактовые черты неадекватно истинному метру, например, «неверная тактопись» Шопена в этюде E-dur (*Конюс Г. Э.* Критика традиционной теории в области музыкальной формы. М., 1932. С. 4). Ср. с позицией Г. Римана (тема *VI.3*).

На разных этапах работы терминология Конюса претерпевала существенные изменения: с вызреванием «биологической» трактовки музыкальной формы появлялись новые термины (хотя сохранялись и прежние, тектонические – на правах синонимов). Музыкальное произведение начинает именоваться *музыкальным организмом*, который испускает *пульсовые волны*; временно́й отрезок, равный длине одной пульсовой волны (то есть такт), называется *клеткой*; а временна́я мера, наиболее удобная для всеобщего измерения (верно установленный такт), – *строительной клеткой*.

Определение формы у Конюса, благодаря его измерительным операциям, подчас напоминает запись в журнале естественнонаучных наблюдений, например: «Двенадцатиклеточное целое; строительная клетка = целая нота» (это сказано о главной партии I части Первой симфонии Бетховена).

Такты высшего порядка образуются от соединения тактов/клеток в более крупные цельности: «Мы называем тактом высшего порядка метрические построения, возникающие из тактов подобно тому, как такты возникают из долей», – пишет Конюс[10]. Таким образом, метрическая структура обыкновенного такта экстраполируется на более высокие уровни, образуя «двуклетки», «трехклетки», «четырехклетки», и т. д. Из подобных тактов высшего порядка (которые могут группироваться в такты еще более высокого порядка, равно как и те) складывается форма целого. Например, метротектонический план Adagio Восьмой сонаты Бетховена выглядит у Конюса так[11]:



Правда, в данной схеме размещение чисел на разных уровнях произвольно; оно сделано автором для выделения симметричных разделов и не всегда отражает их иерархию. Строительная клетка здесь равна одному такту (2/4). Такты высшего порядка включают на первом уровне по 8 и 6 клеток, которые в свою очередь объединяются в такты второго уровня – по 16 и 14 клеток. На третьем уровне находятся две клетки по 36 тактов, уравновешивающие друг друга. Заключительный такт, если он не входит, как в данном случае, в отношения симметричных построений, именуется *шпилем*, венчающим здание.

Закон равновесия временны́х величин, по Конюсу, принадлежит к основополагающим для формы – подчиняясь ему, формуются части музыкального целого. Это общее положение конкретизируется следующим образом: «С формальной стороны композитор только наполовину творит свободно.

---

[10] *Конюс Г. Э.* Метротектоническое исследование музыкальной формы. М., 1933. С. 9.

[11] Г. Э. Конюс. Статьи, материалы, воспоминания. С. 76.

На другую половину он бессознательно отражает формы, уже им созданные в первой половине»[12]. Метротектонический план бетховенского Adagio (приведенный выше) наглядно иллюстрирует эту идею, актуальную, по убеждению автора, и для Бетховена[13].

Три способа отражения временны́х величин, действующие в музыке, можно проиллюстрировать с опорой на ту же схему. При сравнении ее левой и правой половин между их величинами обнаруживается три вида подобия, или способа повторения, порядка следования.

Прямое подобие, или *периодический* порядок[14], распространяется на комбинацию тактов высшего порядка (16 + 6), которая в том же виде воспроизводится справа.

Обратное подобие, или *симметричный* порядок, демонстрируют группировки 6 + 8 и 16 + 14, отраженные в правой части как 8 + 6 и 14 + 16.

Смешанный порядок соответствует комбинации (16 + 6) + 14, которая в правой половине лишь частично преобразована: 14 + (16 + 6), сочетая прямой и обратный порядок.

Скелетный и покровный метр терминологически вновь напоминает о «биологической» концепции формы, а суть их в следующем. Поскольку Конюс распространяет метрическое устройство обычного такта на группировку тактов высшего порядка, постольку в составе этой группировки первый (простой) такт всегда тяжелый. Здесь Конюс вошел в непримиримое противоречие с римановской ямбической концепцией (см. *VI.3*), объявив ее заблуждением[15]. Однако те случаи, где группировка тактов начинается совершенно очевидно со слабого времени, заставили его произвести дифференциацию временны́х величин на так называемые скелетные и покровные. *Скелетные*, или *зодческие цельности* (что равно тактам высшего порядка – только их Конюс и учитывает в метротектонических схемах форм) всегда построены по модели хорея или дактиля и начинаются, следовательно, с «грузного момента» (то есть с «опорной доли»). *Покровные*, или *синтаксические цельности* могут быть ямбическими, амфибрахическими, анапестическими и в качестве таковых начинаются с легкого времени; но в этом случае они не имеют прямого отношения к счету музыкального времени и должны приводиться к цельностям скелетным.

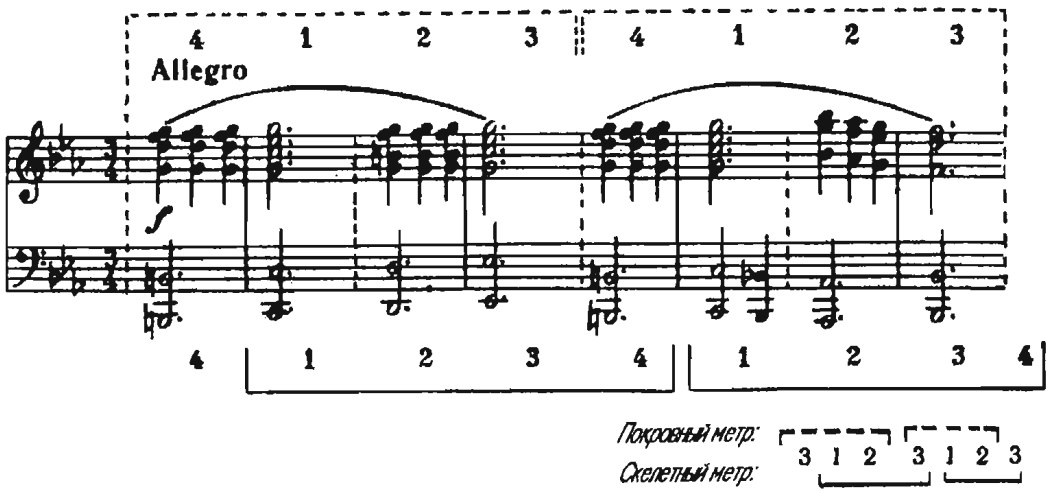
---

[12] Г. Э. Конюс. Статьи Материалы Воспоминания. С. 86.

[13] «...Бетховен был метротектонистом – был мерным звуковым строителем – как и все вообще композиторы» (*Конюс Г. Э.* Научное обоснование музыкального синтаксиса. М., 1935. С. 31).

[14] Терминология Конюса, напомним, изобилует синонимами.

[15] Конюс восстает также против признания квадратности основным и наиболее естественным метрическим принципом; для него нет никакой разницы между группировкой двух, трех, пяти (и т. д.) тактов.

Пример 1. Бетховен. Пятая симфония, III часть

Здесь, думается, речь идет не о том, «как слышать», но «что считать»; о том, в каких моментах пульсации пролегают, в конечном счете, несущие опоры всей метротектонической постройки, а какие только мнятся таковыми. При этом надо помнить, что Конюс оперирует в своих схемах не сильными долями (то есть не моментами), но временны́ми отрезками, количествами, «супертактами», которые, как и обычные такты, обязаны начинаться с сильного времени.

Виды каденций в метротектонизме также получают своеобразное освещение и прежде всего – сообразно их положению в форме. Казалось бы, каденция является маяком, отмечающим момент заключения, точку членения формы. Однако в духе рассуждений о скелетных и покровных цельностях Конюсу удается «нейтрализовать» однозначность заключающего и членящего действия каденций (примечательно, что ему теория обязана термином *вторгающаяся каденция*). Его соображения таковы.

«Установление понятия о „такте высшего порядка", в существенных чертах своих совпадающего с понятием о „музыкальной фразе", приводит нас к ясному различению трех форм каденций:

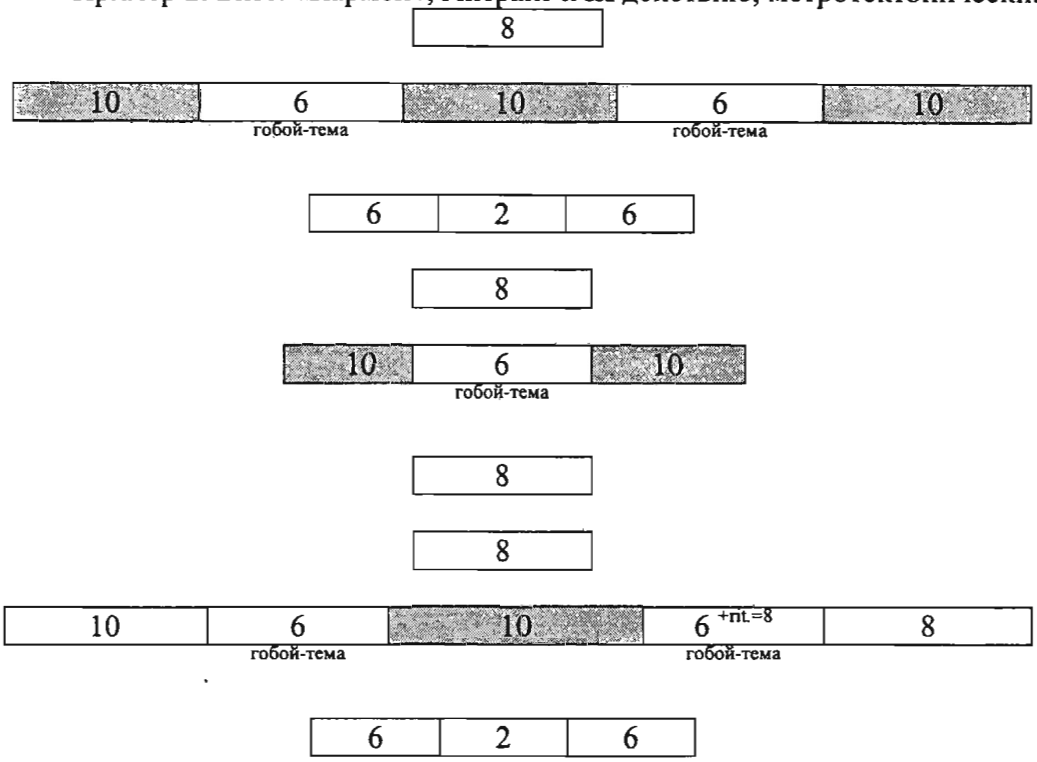
а) каденции *предупреждающей*, заключительный аккорд которой вступает левее (ранее) действительной границы такта высшего порядка (см. 2-й, 3-й, 4-й, 5-й, 6-й и 7-й десятитакт [на нижеследующей схеме] антракта d-moll из «Кармен» Бизе);

б) каденции *вторгающейся*, заключительный аккорд которой совпадает с началом последующего такта высшего порядка (см. восьмитактовое вступление и пять шеститактов гобойной темы там же) и

в) каденции *центральной*, помещающейся в равном отдалении как от начала предшествующего, так и от конца последующего такта высшего порядка

(см. там же, 3-я строка)»[16]: центральный двутакт (6–2–6) и есть так называемая центральная каденция.

Пример 2. Бизе. «Кармен», Антракт к III действию, метротектонический план



Критерии членения формы и методика анализа у Конюса также своеобычны. Показательно уже то, как автор оценивает (пусть и косвенно) проблему расчленения, предупреждая читателя: «Мы подходим к наиболее сложному, запутанному и трудному вопросу музыкальной морфологии: к вопросу об установлении пределов музыкальной фразы»[17]. И здесь читатель, казалось бы, вправе ожидать ясного ответа на поставленный вопрос: каковы же критерии разграничения музыкальных фраз (что равнозначно тактам высшего порядка) и каков сам метод «рассечения» музыкальной формы? Предположим, на слух можно ощутить пульсацию истинных метрических тактов[18], но чем кроме интуиции руководствоваться в объединении их в такты высшего порядка? Исчерпывающего ответа на этот ключевой вопрос нет, что сразу было отмечено первыми критиками теории.

---

[16] Г. Э. Конюс. Статьи Материалы Воспоминания. С. 91.

[17] *Конюс Г. Э.* Метротектоническое исследование музыкальной формы. С. 17.

[18] Впрочем, не обязательно такой «услышанный» такт будет соответствовать «строительной клетке» Конюса; последняя, как следует из его рекомендаций, определяется ретроспективно по рассмотрении целого.

Танеев – Аренскому: «Нередко в его [Конюса] рассуждениях встречается то, что в логике называется petitio principio, или, иначе, „ложный круг", заключающийся в том, что он, например, говорит: „Посмотрите, какая симметрия! по одну сторону „центра" 8 и 6 тактов, по другую – 6 и 8", и т. п. Когда же скажешь: „На каком основании здесь отделены 8 тактов от 6-ти?" Но он на это нередко отвечает: „Потому что иначе не было бы симметрии!" Таким образом, чтобы доказать существование симметрии, он опирается на данное разделение тактов на группы, а чтобы оправдать это разделение, опирается на симметрию»[19]. В докладе 1903 года Конюс и сам указывает на возможность двойственного расчленения одного и того же построения.

Работы Конюса дают достаточно примеров мотивации при той или другой группировке тактов, при установлении границы таким, а не иным образом; но твердых критериев, по которым можно было бы уверенно перенести опыт данного примера на другой материал, всё же нет. Это существенно усложняет возможность объективно следовать метротектоническому методу.

Впрочем, попытки разъяснить критерии «рассечения» Конюсом делались, и они проливают некоторый свет на трактовку Конюсом категории музыкального времени. «Искусство теоретического анатомирования [!] распростертого во временном протяжении звучащего тела требует умения рассекать его не где попало, а в точках [то есть всегда на сильном времени], где часть сочленяется с частью»[20]. В композиции, таким образом, есть некие точки, опорные моменты, с которых начинаются новые фразы. Объяснение того, чем сильная доля обыкновенного простого такта отличается от сильной доли более высокого порядка, открывающей новую группировку тактов (то есть такт высшего порядка, равный фразе) сопровождается введением нового весьма специфического понятия *творческого волевого акта*. По Конюсу, музыкальное произведение есть результат ряда последовательных «творческих волевых актов», действие каждого из которых простирается на такт высшего порядка. Как только заканчивается жизненная сила одного волевого акта, на смену ему приходит новый импульс: «Следующей заботой метротектониста является анализ непрерывающегося ряда музыкально-творческих волевых актов композитора, их распознание и определение их пределов во времени»[21].

Определения «творческого волевого акта» у Конюса нет; вместо этого дается ряд примеров, где каждый такт высшего порядка имеет словесный комментарий, излагающий суть соответствующего волевого акта. Ею оказывается попросту то или иное мелодико-фактурно-гармоническое событие, которое гипотетически составляет главный художественный эффект соответствующего отрезка формы.

---

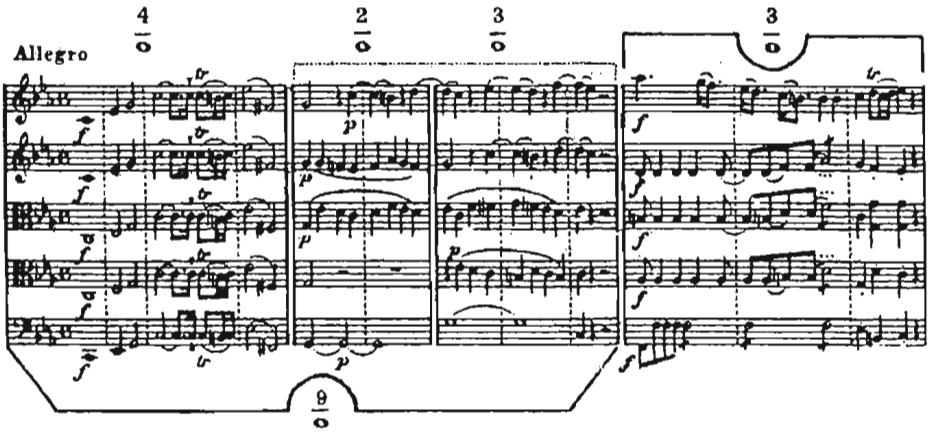
[19] Письмо А. С. Аренскому от 22 марта 1902 года // С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. 1. Переписка и воспоминания. М., 1952. С. 180.

[20] Г. Э. Конюс. Статьи, материалы, воспоминания. С. 102.

[21] *Конюс Г. Э.* Метротектоническое исследование музыкальной формы. С. 11.

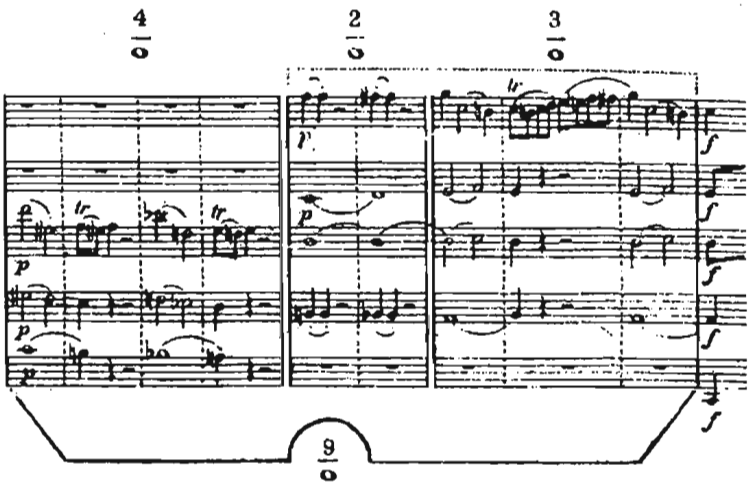
Одним из таких примеров с объяснением сути происходящих в каждой секции событий является метротектонический анализ главной темы I части моцартовского Квинтета c-moll[22]. Основанием для обособления семи тактов высшего порядка выступает их относительная мотивно-фактурно-гармоническая автономность.

Пример 3. Моцарт. Квинтет c-moll (К 406), I часть (главная тема)



1ый вопр. акт: унисонное об'единение четырех клеток на звуках тонического трезв. (тонально-устойчив. фраза.)

2ой в. а.: связанная басовой *доминантой* пятиклеточная фраза из четвертей, членимая на 2+3.

3ий в. а.: отделяющая левый флигель от правого трехклеточная полная (центральная) каденция.

4ый в. а.: модулир. секвенция из заключ. мотива 1ой фразы дает нисходящий, тонально-неустойчивый ответ первой фразе.

5ый в. а.: связанная выдержанной *тоникой* пятиклеточная прерывистая фраза, членимая на 2+3; отвечает второй фразе.

[22] Там же. С. 12.

«Унисонное объединение четырех клеток на звуках тонического трезвучия (тонально-устойчивая фраза)» (1-й волевой акт), или «связанная басовой *доминантой* пятиклеточная фраза из четвертей, членимая на 2+3» (2-й), или «отделяющая левый флигель от правого трехклеточная полная (центральная) каденция» (3-й), или «модулирующая секвенция из заключительного мотива 1-й фразы дает нисходящий, тонально-неустойчивый ответ первой фразе» (4-й), или «связанная выдержанной тоникой пятиклеточная прерывистая фраза, членимая на 2+3, отвечает второй фразе» (5-й) – читая эти комментарии Конюса под нотными строками (см. пример 3), узнаешь вдруг привычный язык гармонического анализа. Однако предлагаемое членение формы совершенно не согласуется с естественными мелодическими и метрическими критериями: кажется бесспорным, что 5-й такт (в примере 3) обладает функцией не начала, но напротив – завершения (в нем происходит гармоническое разрешение и заканчивается мелодическая фраза); то же касается последнего такта[23]. Зададимся тогда вопросом: какой же ход мысли мог привести автора к пониманию 5-го такта как начального?

Видимо, придется принимать во внимание гипотетические начала новых импульсов композиторской воли, которые Конюс отождествляет с новым гармоническим и фактурным событием, более или менее однородно заполняющим определенный отдел формы. С этой точки зрения, в 5-м такте действительно можно ощутить начало некоего нового фактурно-гармонического импульса, отмеченного появлением доминантовой педали в басу, скрепляющей собою последующую фразу. С точки зрения метра и мелодической фигуры, сильная доля 5-го такта выполняет функцию завершения, а с точки зрения зачатия нового фактурно-гармонического блока, не меняющегося некоторое время, это функция начала. Именно потому конюсовские такты высшего порядка хореичны, начинаются с тяжелого времени, что начало нового импульса музыкальной фантазии в каждом из них – момент логически нагруженный, информативный, он не может быть «легким» временем отдохновения от новизны.

Метротектонический метод оперирует, таким образом, не мотивами и их развитием, но (как бы ни было связано одно с другим) некими творческими волеизъявлениями, открывающими всякий раз новую страницу в развертывании музыкальной композиции. При этом границы осуществления творческих волевых актов определяются, исходя из обновления большинства элементов ткани, которые затем проявляют постоянство в течение какого-то времени – достаточного, чтобы считать их развертыванием отдельной мысли. Такого рода членение по принципу обновления ткани («импульсов новизны») может противоречить как мотивному развитию и смене типов изложения, так и гармоническим границам.

Действительно, Конюс полностью отвлекается в вопросе членения формы от тематизма и даже от гармонии: для его метода всё равно, что́ подвергается членению – тема ли, середина ли темы, побочная ли тема или всяче-

[23] Не менее сомнительны границы, отмеченные 2-й и 6-й двойными чертами в нотном примере Конюса.

ские ходы и ходообразные построения. Метротектонический метод словно бы приспособлен к тому, чтобы анализировать и такую форму, мотивное содержание которой постоянно и необратимо меняется: по теории Конюса, в любом случае найдутся признаки чисто временно́й симметрии, поскольку установленные первоначально временны́е пропорции спустя какой-то срок будут бессознательно повторяться. Его метод, таким образом, совершенно обособляется от общепринятого взгляда на музыкальную форму Нового времени как на тонально-тематический архетип.

Чтобы найти объяснение такому подходу, небесполезно вспомнить, за что Конюс критиковал так называемую традиционную теорию формы – за отсутствие гибкости в анализе, за стереотипные модели, к которым так или иначе сводится анализируемая форма. Конюса беспокоит, что при ориентации на предварительно заданные теоретические модели от аналитика может ускользнуть то индивидуально-неповторимое, что есть в форме, – то, как она непосредственно открывается нерефлектирующему сознанию. Теория должна улавливать живое неповторимое целое, а она будто нарочно стремится свести его к уже известному и потому с определенной точки зрения – неживому. Поэтому теории необходимо опираться на такую методологию, которая сделает ее открытой для всего индивидуально-тонкого, позволит схватывать любое изменение вне зависимости от того, происходит ли оно внутри темы или нет, ибо форма живет изменением.

Конюс пишет о предшествующем этапе: «...в области формы <...> отсутствовал общезначимый критерий. До сих пор здесь оперировали понятиями не столько формы, сколько отдельных, „так называемых", форм <...> Подлинная же научная установка в вопросе музыкальной формы могла начаться лишь с того момента, когда сквозь чащу конкретных музыкальных форм взор исследователя сумеет уловить те общие моменты, которые не могут не быть присущи всякой форме. Перед лицом такой теории начинают терять свой смысл в качестве научных обобщений всякие определения „песенной", „сонатной", „рондообразной" и иной, аналогичной формы»[24].

Несмотря на то, что названные понятия не потеряли свой смысл для современной науки, есть смысл и в том, чтобы задумываться над законами, присущими всякой форме, к чему призывал Конюс. То, что в качестве таковых Конюс понимает автономную симметрию временны́х величин, может вызывать сомнения; но сама постановка вопроса об относительности форм и абсолютности времени как их вместилища (скрывающего в себе руководящие формами общие законы) является несомненной заслугой Конюса.

Желание измерять музыкальное время не событиями из жизни мотива и темы, но чем-то другим, к тому же выбирая для каждой конкретной формы собственную временну́ю меру, выглядит новшеством в контексте классического формообразования. Но подобный подход, несомненно, готовит теорию музыки к анализу таких форм 2-й половины XX века, где уже нет тактового метра, нет,

[24] *Конюс Г.* Шуберт и музыкальные формы // Венок Шуберту. 1828–1928: Этюды и материалы. М., 1928. С. 24–25.

возможно, и мотива; где музыка шагает уже не «стопами», а передвигается «на пуантах» (как в пуантилизме) и считает время не тактами, но просто отдельными нерасчленимыми моментами, а длина разделов указывается в реальном времени.

По существу подход Конюса к проблеме времени и, в частности, постановка вопроса относительности строительной меры, которая позволяет мыслить эту меру подвижной, а значит и сколь угодно малой, равносилен открытию своеобразной «микрохроматической» шкалы времени (что произошло одновременно с обращением европейской профессиональной музыки к микрохроматической шкале высот).

Критика концепции Конюса, в основном, имеет «статичный» характер: его положения практично оцениваются как приемлемые или нет без попытки понять, почему же так «очевидно» заблуждался столь одаренный музыкант – тот, у кого учиться «было счастьем»[25], кого великий Лосев называл «светлым скептиком»[26]. Как случилось, что в концепции, отмеченной явной односторонностью и натяжками, обнаруживается столько удивительных прозрений? Вероятно, чтобы понять это, нужно уловить мотивы, приведшие Конюса к созданию новой теории, – необходимо ее философское и эстетическое обоснование (от чего сам автор, якобы по неосведомленности, уклонялся).

Допустимо представить следующие рассуждения, гипотетически восстанавливающие тот мысленный путь, который мог привести Конюса к идеям метротектонизма (собственный рассказ автора теории о случайном характере ее обретения ничего не объясняет в ее сути[27]).

---

[25] *Рогаль-Левицкий Д.* Г. Э. Конюс // Г. Э. Конюс. Статьи, материалы, воспоминания. С. 51.

[26] *Лосев А. Ф.* Памяти одного светлого скептика // Что с нами происходит? М., 1989.

[27] «Метротектонизм возник лет тридцать назад, благодаря чистой случайности. В процессе аналитической работы над симфониями Бетховена, у меня явилась мысль ради сбережения сил и времени фиксировать результаты произведенных наблюдений, записывая музыку Бетховена не полностью <...> а стенографически, схематически-сокращенно, заменяя: нотные станы – единой горизонтальной прямой; тактовые черты – тесно расставленными поперечными штрихами, и отмечая начала и концы музыкальных фраз – скобками различных очертаний, в зависимости от числовой значимости фраз.

Означенный графический прием – с полной неожиданностью для меня – привел к самообнаружению естественного морфологического закона, которым, всегда, очевидно, управлялась – и поныне управляется в своей формообразующей деятельности музыкально-творческая интуиция.

Вмещение в поле зрения единого охвата многосоставного целого <...> неожиданно сблизив то, что было раздельно и далеко – наглядно выявило никем не подозревавшуюся коррелятивность частей целого.

Эффект, произведенный на меня <...> был ошеломляющ! Ослепительный факт величинной, числами передаваемой, законозависимости временны́х частей единого музыкального целого мгновенно озарил светом темную – дотоле – область „музыкальной формы", подсказав новый метод ее исследования» (*Конюс Г. Э.* Метротектоническое исследование музыкальной формы. С. 7–8.)

Было бы странно предположить, что совершенство музыкальной формы может не распространяться на отношения временны́х единиц музыкального целого и что эти отношения со своей стороны не представляют стройную, геометрически-прекрасную числовую структуру – такую, которая усваивается лишь подсознательно, но потому еще более неотразимо воздействует на слушателя. А что если это не просто важный, но единственно важный, определяющий компонент, благодаря которому музыкальная форма только и существует как стройное целое? Он почти скрыт от чувственного восприятия, но, по крайней мере, ретроспективно может быть подвергнут строгому анализу, ибо что лучше убедит в строгости аналитических процедур как не работа с числом, измеряющим в данном случае протяженность отделов музыкальной композиции?

Предположим, что это не так, и нет единого и автономного порядка во временны́х отношениях частей; какими же тогда законами управляется форма? Риман утверждает, что в этом аспекте есть два рода закономерностей: первый касается уровня песенных форм, второй – более крупного плана. Первый связан с метрической экстраполяцией легких и тяжелых тактов, и здесь музыкальная теория всё действительно «сосчитала» (см. *VI.3*). Эта счастливая способность теории схватить смысл каждого такта не распространяется, однако, на более крупные построения – они всецело, по Риману, определяются особенностями «музыкального содержания»[28]. Но может ли это удовлетворить музыканта, который ищет предельно ясной методы преподавания формы и в чьем характере парадоксально сливаются романтически бесконечная устремленность к идеальному, истинному, изящному и бескомпромиссно рациональный ум? Очевидно, что нет. Поэтому такой музыкант верит, что строгая структура, симметрия временны́х отношений присуща всей форме.

Конюс жестко ограничивает свободу, которую позволительно оставить теории во временно́й трактовке формы – почти сводит ее на нет, освещая все уголки временно́й структуры светом рассудка, вооруженного расчетом. И весьма примечательно, что это ограничение свободы в теоретическом осмыслении формы[29] произошло практически одновременно с освобождением самой музыкальной композиции от жесткой детерминированности временны́х отношений: именно к началу века относятся первые опыты алеаторики.

Таким образом, кажется, что в каких-то отношениях теория Конюса словно бы сочинена самой эпохой[30]. Яворский, как уже говорилось, начал создавать свою систему ладов, еще не зная той музыки, для которой она всего актуальнее (а часть той музыки не была тогда даже написана). Аналогично Конюс: его теория в своей методологической

---

[28] Под содержанием здесь понимается мотивное наполнение, всякий раз индивидуальное и требующее своей логики развития; единичность возникающих структур не позволяет, по Риману, свести их к универсальному закону. Такое представление о форме можно сравнить с горным пейзажем, где граненые подножия тематического изложения открыты взору, а разработочные ходы скрываются в облаках метрической недетерминированности.

[29] Так, Конюс возмущается общепризнанным, по его мнению, взглядом, «будто музыкальная форма произвольна, анархична; будто она следует ничем не стесняемому капризу автора и абсолютно свободна от каких бы то ни было числовых закономерностей» (*Конюс Г. Э.* Научное обоснование музыкального синтаксиса. С. 10).

[30] О том, что подобные идеи витали в воздухе, говорит близость метротектоническим схемам Конюса анализов баховских фуг, выполненных немецким ученым В. Веркером в 20-е годы (*Werker W.* Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen <...>. Leipzig, 1922).

основе (более революционной, чем она сама) направлена к постижению новой фазы в эволюции музыкальной формы – той, которую автор не застал или с которой не был знаком[31].

Если это действительно так и в своей теории автор «покорился» глубинным закономерностям эволюции искусства[32], то в начале XX века должна быть эстетико-философская система, с которой корреспондируют идеи Конюса. И по меньшей мере в терминологическом ключе нельзя не видеть определенных перекличек «музыкального биологизма» метротектонической концепции с так называемой *философией жизни* – в лице ее ведущего представителя Анри Бергсона (при всей поверхностности, на первый взгляд, подобных соответствий)[33].

Примечательно, что в изложении теории Конюса (как и Яворского, кстати) на первых же страницах появляется в качестве базисного понятие *жизни*. Почему же оно столь значимо в самых разных сферах?

Поиск онтологического корня бытия привел философскую мысль, окончательно порвавшую с богословием в конце XIX века и буквально тонувшую в головокружительной разнородности мира, к идее о том, что нет, как это ни парадоксально, иного, более прочного всеобщего основания, чем сама эта жизнь во всей своей разнородности; вопрос же о «первоначале» решался посредством наделения жизни безначальной волей, присущей ей по определению[34]. Нечто подобное наблюдается и в музыкальной теории; одна из первых фраз монографии Конюса с более чем симптоматичным названием «Эмбриология и морфология музыкального организма» гласит: «Само существование музыкальных творений и акт их музыкального воплощения свидетельствуют о наличии в человеческой природе своеобразной двигательной силы, вперед устремляющейся напряженности, сообщающейся музыкальному творению, переходящей в него и тем самым дающему жизнь»[35]. Таким образом, категории жизни, воли («волевой акт»), бессознательного, столь характерные для философии начала века, не менее характерны и для Конюса.

---

[31] При жизни Конюса вопрос о востребованности его теории композиторами не стоял. Однако М. Келькель по черновикам Скрябина установил, что тот – знакомый с теорией своего бывшего педагога – иногда планировал предварительно общие пропорции (в тактах), а потом сочинял сообразно этому музыкальный материал (*Kelkel M.* Esoterik und formale Gestaltung in Skrjabins Spätwerken // Alexander Skrjabin. Graz, 1980. S. 22–49). Еще более созвучна метротектонизму музыкальная композиция 2-й половины XX века; о теории Конюса нельзя не вспомнить, например, в связи с ролью числовых планов в творческом методе С. Губайдулиной (см.: *Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000).

[32] Конюс о бессознательном проявлении универсального метротектонического закона в фольклоре всех времен и народов: «Человечество поет, покорное закономерностям величин» (*Конюс Г. Э.* Научное обоснование музыкального синтаксиса. С. 30).

[33] О философии жизни см. также в данном учебнике в разделах о Х. Шенкере (*VI.4*) и Б. Асафьеве (*IX.2*).

[34] Подобная мыслительная посылка вызывает ассоциации с современным ей феноменом эмансипации диссонанса в европейской музыке: став устоем, диссонанс перестает требовать разрешения.

[35] Цит. по: *Шкапа Е. А.* Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения. С. 80.

Как уже говорилось, его теории присущ своеобразный «органицизм», а лексика пронизана биологическими терминами – подчас просто чудовищными в контексте разговора о музыке Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена. «Всякий законченный индивид, последовательно возникающий в воздушном пространстве из звучаний колеблющихся частиц воздуха и активно полонящий своим закономерно-поступательным движением жизненно необходимую для его бытия аморфную временную стихию, мы будем называть „музыкальным организмом"»[36], – подобные высказывания для Конюса вполне нормативны.

Источник творческой воли, по Конюсу, если и не вовсе безличен, то действует бессознательно. Вот еще одна из его точеных формулировок: «Точки интуитивного музыкально-творческого деления, <...> размещаемые в аморфном потоке временной стихии сверхсознательным эстетическим инстинктом музыкальных творцов, раскрывают нам изумительные по своей ювелирной законченности узоры временны́х величин. Части музыкальных организмов, в смысле величинных своих отношений, рождаются в никем не подозреваемых кристаллических закономерностях, неведомых даже самим их авторам»[37]. Конюс любит обходиться без фигуры композитора и как бы персонифицировать сам «творческий волевой акт»: «И вот мы делаемся свидетелями того, как музыкально-творческий волевой акт расчетливо, в плановом порядке расставляет шаг за шагом в покоряемом им временном протяжении свои жизненно наиболее значимые смысловые моменты»[38].

Представления о личности – осознающей себя, управляющей своим художественным инстинктом, и об интеллекте – как инструменте (само)познания свергнуты с пьедестала. И это есть показатель глубоких изменений в философской картине мира, в частности, в том, какое место в ней отводится теперь разуму. Претензии Конюса к романтическим формам Шуберта (которые скроены якобы по меркам другой эпохи и потому невнятны и полны длиннот) заставляют вспомнить определение Бергсона: «кинематографический принцип мышления»; согласно ему, «интеллект создает обрывки нашей жизни, обрывки действительности, и потом, прокручивая эти обрывки, создает иллюзию движения»[39]. Не связанное, разумеется, напрямую с Шубертом, подобное художественное видение, однако, становится всё более реальным по мере приближения к нашему времени.

Исторически сформировавшиеся типы форм сомнительны для Конюса не потому, что ложны (для своей эпохи он признает их верными), но потому, что из них ушло живое время. В них царствует рассудок, который (по Бергсону) «как бы умертвляет предметы» во имя познания, тогда как интуиция «схватывает предмет изнутри». Решающая роль интуиции, бессознательного близка и Конюсу – и не только в вопросах познания, но и в онтологическом аспекте. Обращает на себя внимание даже некоторое подобие коренных терминов: *жизненный порыв* (Бергсона) и *творческий волевой акт* (Конюс).

Попытка Конюса мыслить размеренное музыкальное время в качестве «общего» для всех форм, не измеряя его какой-либо содержательной мерой (например, мотивом), представляя его гибким, непрерывным, открытым для любого членения, но не сводящимся к нему, живым в каждой точке и в каждом отрезке, но не признающим их иерархии (как равно значительных) – всё это резонирует с рассуждениями Бергсона о дли-

---

[36] Цит. по: *Шкапа Е.* «Эмбриология и морфология музыкального организма» Георгия Эдуардовича Конюса // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Вып. 2. М., 2005. С. 56.

[37] Г. Э. Конюс. Статьи, материалы, воспоминания. С. 103.

[38] *Конюс Г. Э.* Научное обоснование музыкального синтаксиса. С. 17.

[39] Цит. по: *Лега В. П.* Лекции по истории философии. Ч. II. М., 1999. С. 118.

тельности. Вот одна из его характеристик: «Длительность – это непрерывное развитие прошлого, вбирающего в себя будущее и расширяющееся по мере движения вперед»[40]. Понятие длительности, по Бергсону, в сущности, равнозначно виталистической категории жизни – с той разницей, что оно спроецировано на более рафинированную и доступную философскому умозрению временну́ю сферу. Представление о бурлящем становлении, о непрерывном изменении, которое и есть единственное «неизменное», напоминает об интуитивном тяготении Конюса к живому музыкальному времени, несовместимому с мертвенностью типовых схем и всякий раз находящему неповторимые рисунки индивидуальных временны́х пропорций. У Конюса нет собственной классификации музыкальных форм – ибо бессмысленно типизировать единичности. И разве на близко это Бергсону? «Изменение совершается непрерывно, само состояние уже есть изменение»[41]. И то же интуитивное ощущение (состояние-изменение) вынуждает Конюса не доверять тематизму с его претензиями на стабильность[42], ибо и состояние покоя, и движения – оба суть изменение. Аналогии можно продолжить. Бескачественное *чистое* время, предшествующее, по Конюсу, появлению в нем «музыкального организма», подобно *математическому* времени Бергсона; а время *жизни* музыкального произведения – бергсоновскому времени-*длительности*.

Приобщение теории музыки к «объектам» такого рода составляет немалую заслугу Конюса. Несмотря на излишнюю абсолютизацию временны́х отношений, недостаточность историко-генетических и эстетических обоснований, сложность и неоднозначность принципов членения формы, чрезмерную прямолинейность в конкретизации концепционных положений, натяжки, вызвавшие справедливую критику, богатая интуиция позволила Конюсу фактически стать создателем первой теории музыкального времени.

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Конюс Г. Шуберт и музыкальные формы // Венок Шуберту. 1828–1928: Этюды и материалы. М., 1928. С. 24–28.

Конюс Г. Э. Задачник по инструментовке. Ч. I–III. М., 1906–1909.

Конюс Г. Э. Критика традиционной теории в области музыкальной формы. М., 1932.

Конюс Г. Э. Метротектоническое исследование музыкальной формы. М., 1933.

---

[40] Там же. С. 117.

[41] Там же.

[42] В традиционной теории масса лишних, по Конюсу, терминов, что свидетельствует, как он полагает, о несовершенном уровне соответствующей дисциплины. Мотив, фраза, предложение, период, часть, партия, отдел, малая форма, большая форма – всё это предлагается заменить одним термином *фраза*! (*Конюс Г. Э.* Критика традиционной теории в области музыкальной формы. С. 24). Любой отдел формы, вне зависимости от его масштабов и значимости, может называться у него *построением*, или *фразой*, или *клеткой*. Получается, что целое – это такая же клетка, как и такт; между ними, по Конюсу, не качественная, но лишь количественная разница.

Конюс Г. Э. Научное обоснование музыкального синтаксиса (к изучению вопроса). М., 1935.

Г. Э. Конюс. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1965.

Конюс Г. Краткое изложение основных принципов теории метротектонизма // Вопросы музыковедения. Вып. 1. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1972. С. 219–246.

Георгий Эдуардович Конюс: Материалы, воспоминания, письма. М., 1988.

▪ Исследования

Ферман В. О принципах метротектонизма // Музыкальное образование. 1928. № 2.

Шкапа Е. «Эмбриология и морфология музыкального организма» Георгия Эдуардовича Конюса // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Вып. 2. М., 2005.

Шкапа Е. Теория метротектонизма накануне рождения Новой музыки XX века // Русская музыка. Рубежи истории. М., 2005.

Шкапа Е. А. Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения. Дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 2006.

Тема VIII
Зарубежное теоретическое музыкознание XX века

1. Йозеф Маттиас Хауэр – знаток и мастер двенадцатитоновой композиции

Творчество австрийского композитора и теоретика Йозефа Маттиаса Хауэра (1883–1959) находится на самом острие поисков нового искусства, охвативших музыкальный мир в первые десятилетия XX века. Автор первой в истории музыки 12-тоновой теории, он создал законченную музыкально-теоретическую концепцию, детально разрабатывающую одну из фундаментальных композиционных идей Новой музыки.

Первое 12-тоновое сочинение Хауэра – фортепианная пьеса с симптоматичным названием «Ном» (от греч. Nomos – закон) – написано в 1911 году. В 1918-м была опубликована его первая теоретическая работа, а около 1919 Хауэр заговорил об открытии им закона двенадцати тонов (Zwölftongesetz): «В августе 1919 я буквально открыл „закон двенадцати тонов", открыл прежде всего в моих собственных сочинениях. С тех пор я применяю его сознательно»[1]. Речь идет о пьесе для фортепиано (фисгармонии) и струнных ор. 19 с тем же знаменательным названием «Ном», начиная с которой Хауэр систематически применяет 12-тоновость в музыкальной композиции. С 1920 одна за другой в печати стали появляться книги и статьи Хауэра (всего около 30-ти), раскрывающие его музыкально-теоретическую концепцию.

Центральное понятие теории Хауэра – *мелос* – определяется им очень широко[2]. В философском смысле это чисто музыкальное бытие, универсальный праязык, источник духовной культуры человечества, космический универсум. Мелос как духовный принцип лежит в основе всего, он составляет суть, смысл, корень и источник, изначальное и неизменное. Мелос для Хауэра есть закон разнообразных внемузыкальных явлений – первопричина языка, мифа, всех искусств. В музыке же, в каждом единичном феномене, мелос конкретизируется как принцип формы и она сама, и как момент, движение, напряжение между звуками.

В еще более конкретном музыкальном значении мелос представляет элемент мелодического (в комплексе с ритмом и гармонией), выраженный в интонирова-

---

[1] Цит. по: *Eimert H.* Lehrbuch der Zwölftontechnik. Wiesbaden, 1962. S. 58.

[2] Характеристики мелоса разбросаны по многим трудам Хауэра; в наиболее концентрированном виде они собраны в работе «Значение мелоса» (Deutung des Melos, 1923).

нии звуков, интервалов и являющий способ интуитивного переживания музыки. Интуитивная сущность мелоса наиболее полно воплощена в древневосточной и древнегреческой монодии, а всю эру европейского многоголосия Хауэр называет эпохой хаоса, критикуя европейские культуры как упадочные, в противоположность восточным. Возродить первоначальную сущность музыки возможно, по его мнению, лишь путем возвращения к ее изначальным, мелическим формам.

Для Хауэра логической парой мелосу, ассоциирующемуся с атональной музыкой, является ритм, который связан с тональной музыкой. Всё человечество (не только музыка) развивается между этими двумя полюсами, усиленными другими смысловыми парами-антитезами – дух и инстинкт, миф и язык, интуиция и идеализм, Восток и Европа. Только мелос есть настоящий, фундаментальный закон музыки, функция же композитора – быть его интерпретатором.

В связи с мелосом возникает второе важнейшее понятие теоретической системы Хауэра – *атональность*. В 1920 году вышла в свет работа «О сущности музыкального», ставшая первой научной публикацией, обосновывающей явление атональности[3]. Этим изданием Хауэр обратил на себя внимание в музыкальном мире.

В понимании Хауэра слово «атональность» не имеет того негативного оттенка, который придавали ему многие музыканты в первые десятилетия XX века[4]. Как понятие оно необходимо для логического противопоставления тональности. Тонально то, что исходит из физической природы звука, его материального бытия. Атонально то, что есть голос духовного начала, возвышающийся над материальным и противостоящий ему. Тональны натуральные феномены – мажорное трезвучие, гамма, тональные функции, лад, каденция, консонансы и диссонансы, альтерация, энгармонизм. Атональны феномены, не зависящие от физических условий обертонового ряда, мажора и минора, а основанные на пропорциях равномерной темперации. Атонален мелос. Собственно, он и есть та самая сущность музыкального, которая заявлена в названии книги. Эту мысль Хауэр развил позже в «Манифесте 12-тоновой игры» (1952): «Совершенство музыки состоит не в том, высокая она или низкая, громкая или тихая, быстрая или медленная; достаточно, чтобы она была хорошо темперирована и интонирована»[5].

В атональной музыке, по Хауэру, «больше нет тоник, доминант, субдоминант, ступеней, разрешений, консонансов, диссонансов, а есть только 12 интервалов равномерной темперации»[6]. Таким образом, равновесие двенадцати тонов

---

[3] Во втором издании (1923) у книги появился подзаголовок – «Учебник 12-тоновой музыки».

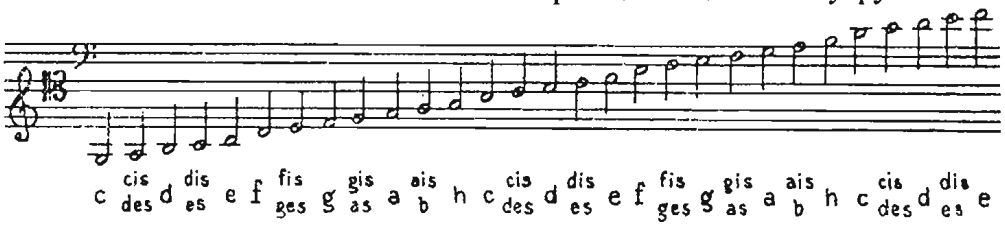
[4] Широко известны, к примеру, резкие высказывания по поводу «атональности» Шёнберга, Берга, Стравинского, Хиндемита. См.: *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 512–515.

[5] Цит. по: *Pfrogner H.* Die Zwölfordnung der Töne. Zürich; Leipzig; Wien, 1953. S. 231–232.

[6] *Hauer J.* Vom Wesen des Musikalischen. Leipzig; Wien, 1920. S. 53.

составляет обязательное условие атональности, ее закон, который противопоставляется обертоновому ряду с его определенным основным тоном[7]. Идея Хауэра: «Западная музыка до сих пор довольствовалась двенадцатью полутонами <...> И единица формы должна охватывать собой эти двенадцать полутонов»[8].

Для фиксации атональной музыки Хауэр предлагает ввести новую нотацию, основанную на полной независимости отдельных звуков. Эта мысль уже содержится в книге «О сущности музыкального» (1920). А позже, в работе «12-тоновая техника. Учение о тропах» (1926), он предлагает в качестве графического аналога клавиатуры восьмилинейный нотоносец: его линии символизируют черные клавиши, а пространства между ними – белые. Прежняя форма нот сохраняется, но без знаков альтерации. «Одноименные» ноты записываются одинаково независимо от регистра; возможность переноса их в другие октавы показывается ключами и октавными знаками. Образец нотации по Хауэру:



Такая запись, подходящая для темперированного строя, устраняет необходимость знаков альтерации, теряющих смысл в атональной музыке.

В связи с атональным мелосом возникает также хауэровская теория звуковой краски[9]. Применяемое Хауэром слово – Klangfarbe – в музыкальном контексте обычно переводится как тембр. Однако из размышлений композитора ясно, что он понимает под этим термином не тембровую специфику какого-то инструмента, а комплекс звуко-цветовых ощущений (Klang = звук, Farbe = цвет), выражаемый, по его словам, в интуитивном переживании интервала или аккорда. По мнению Хауэра, именно чувство звуковой краски, сущность которой выражается в особом строении интервала или аккорда, и пробудило в человеке «потребность выразить интуитивно переживаемую им физическую звуковую краску и тем самым вывести музыкальное переживание из сферы интуитивной в сферу чувственную»[10].

Обертоновый ряд Хауэр рассматривает как «естественный цветовой спектр», в котором двенадцати ступеням хроматической гаммы соответствуют двенадцать цветовых ступеней. Но окраску получают не отдельные тоны обертонового

---

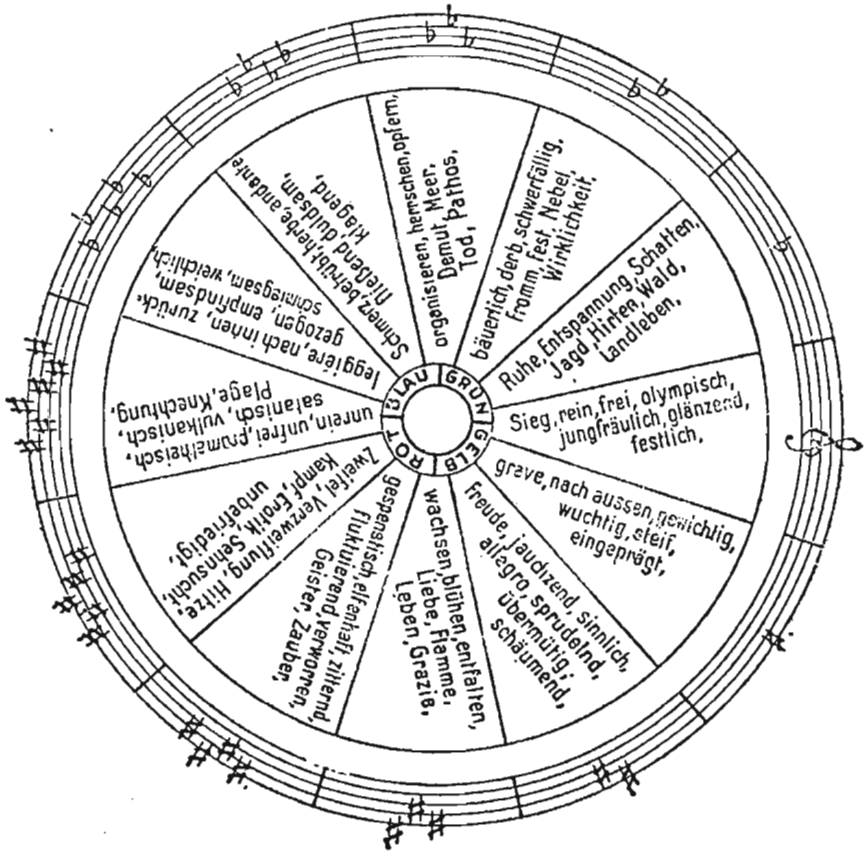
[7] Хауэр даже музыкальные инструменты делил на тональные и атональные. Так, он высоко ценил фортепиано, орган, фисгармонию, челесту, поскольку они инструменты темперированные, а значит – атональные. Струнные и духовые инструменты ассоциировались у него с тональностью (Vom Wesen des Musikalischen. S. 54–55).

[8] *Hauer J.* Vom Wesen des Musikalischen. S. 25.

[9] Впервые она была заявлена в работе с тем же названием: «О звуковой краске» (Über die Klangfarbe, 1918).

[10] *Hauer J.* Vom Wesen des Musikalischen. S. 8.

спектра, а только интервалы: «Сущность звуковой краски проявляется в интервале, образованном основным тоном и самым сильным обертоном ряда. Каждый интервал содержит в себе ядро звуковой краски, придавая музыке цветовое воздействие. Интервал = краска»[11].

Так на основе звуковой краски возникает *свето-цветовой круг* (Lichtfarbenkreis), построенный в виде замкнутой кварто-квинтовой цепи, где: по часовой стрелке движение осуществляется по квинтам, против часовой стрелки – по квартам. Кварто-квинтовый круг соответствует 12-ступенному цветовому спектру и основан на принципе гармонического равновесия красок. Каждая тональность квинтового круга получает собственную выразительную оценку, причем его тональности выступают эстетическими антиподами к симметрично расположенным (на расстоянии тритона) тональностям квартового круга. Исходная тональность С – светлое, торжественное, божественное, девственное, блестящее. По мере возрастания диезов происходит постепенное омрачение, достигающее крайней степени в тональности Fis, которую Хауэр называет сатанической, мученической, вулканической. Бемольные тональности вводят в сферу спокойных образов; они более мягкие и пассивные. Вот как выглядит хауэровский круг, приведенный в приложении к книге «О сущности музыкального»:

[11] Ibid. S. 11.

Все двенадцать интервалов круга Хауэр наделяет цветовой характеристикой, разделив их при этом на две группы: квинтовые, то есть образованные квинтовым кругом (ч. 5, б. 2, б. 6, б. 3, б. 7, ув. 4), и квартовые, то есть образованные квартовым кругом (ч. 4, м. 7, м. 3, м. 6, м. 2, ум. 5). В результате 6 пар интервалов, симметрично (благодаря обращению) расположенных вокруг тритонового центра, содержат контрастные сочетания теплых и холодных красок (движение по стрелке вниз – увеличение тепла, вверх – уменьшение тепла):

Белый		C		квинтовое движение
Желтый	I			
Оранжевый	II	G	ч. 5	
Красная киноварь	III	D	б. 2	
Ярко-красный	IV	A	б. 6	
Багряный	V	E	б. 3	
Багряно-фиолетовый	VI	H	б. 7	
			ув. 4	
Черный →		Fis = Ges		
			ум. 5	
Фиолетово-голубой	VII	Des		
Голубой ультрамарин	VIII	As	м. 2	
Бирюзово-голубой	IX	Es	м. 6	
Зелено-голубой	X	B	м. 3	
Зеленая киноварь	XI	F	м. 7	
Желто-зеленый	XII		ч. 4	квартовое движение
Белый		C		

Как видно из схемы[12], самый сильный контраст дают белый и черный цвета, которым соответствует интервал C–Fis.

Идеи связи звука и цвета, находящиеся на пересечении многих концепций[13] и всегда актуальные для музыкального искусства, в начале XX столетия были особенно популярны в связи с интенсивной разработкой проблем синтеза искусств. Хауэр внес свой вклад в развитие этой художественной тенденции, наряду со Скрябиным, Кандинским, Шёнбергом. Однако следует отметить, что красиво выраженная идея, получившая графическое воплощение в виде цветомузыкального круга, оказалась несколько абстрактной и не нашла воплощения в конкретном музыкальном творчестве Хауэра.

---

[12] Схема (вместе с разъяснениями) приводится по статье: *Кудряшов Ю.* «Учение о тропах» Й. М. Хауэра // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983. С. 227–231. В свою очередь автор статьи воспроизводит данную схему по книге: *Szmolyan W.* Josef Matthias Hauer. Wien, 1965. S. 26.

[13] У Хауэра мысль о звуковой краске и звукоцветовом круге возникла под влиянием учений о цвете Гёте и швейцарского художника Й. Иттена (современника Хауэра).

Во втором издании книги «О сущности музыкального» в конце краткого введения появилась (без комментариев) небольшая таблица: в ней понятия из теории Хауэра выписаны одно под другим, образуя два параллельных смысловых ряда. В определенной мере эта таблица являет концентрированное выражение его концепции:

тон	**интервал**
шум	звук
ритм	**мелос**
абсолютная высота звука	относительная высота звука
подчеркнута	темперирована
тонально	**атонально**
обертоновый спектр	звукоцветовая цельность
скрипка, валторна, ...	фортепиано, орган,...
исполнять йодль, реветь, ...	петь, говорить, ...
правила, условность	закон, ном
предмет	**момент движения**

Важнейшую часть музыкально-теоретической системы Хауэра представляет учение о тропах. Его возникновение сам Хауэр датирует 1921 годом, однако первое теоретическое обоснование он дает в статье «Тропы», опубликованной лишь в январе 1924, а затем более подробно разъясняет в последующих работах – «От мелоса к литавре» (1925) и в особенности в книге «12-тоновая техника. Учение о тропах» (1926), полностью посвященной изложению этой системы.

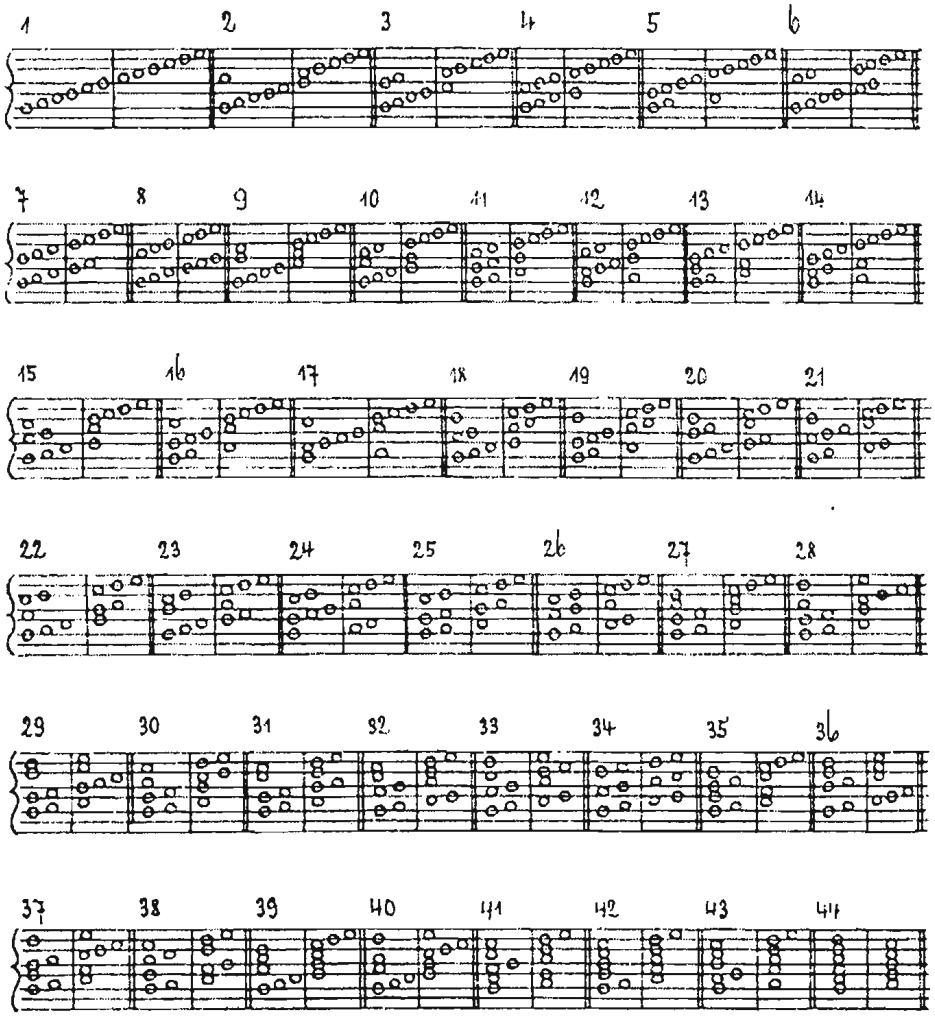
Техника тропов Хауэра явилась исторически первым опытом чисто 12-тонового метода музыкальной композиции, воплощающего, по мысли ее создателя, новый закон атональной музыки. Этот закон, неизменно повторяемый Хауэром в разных работах, начиная с 1920 года, формулируется так: атональная мелодия состоит из двенадцати темперированных полутонов, и ни один из звуков этого ряда не должен повторяться.

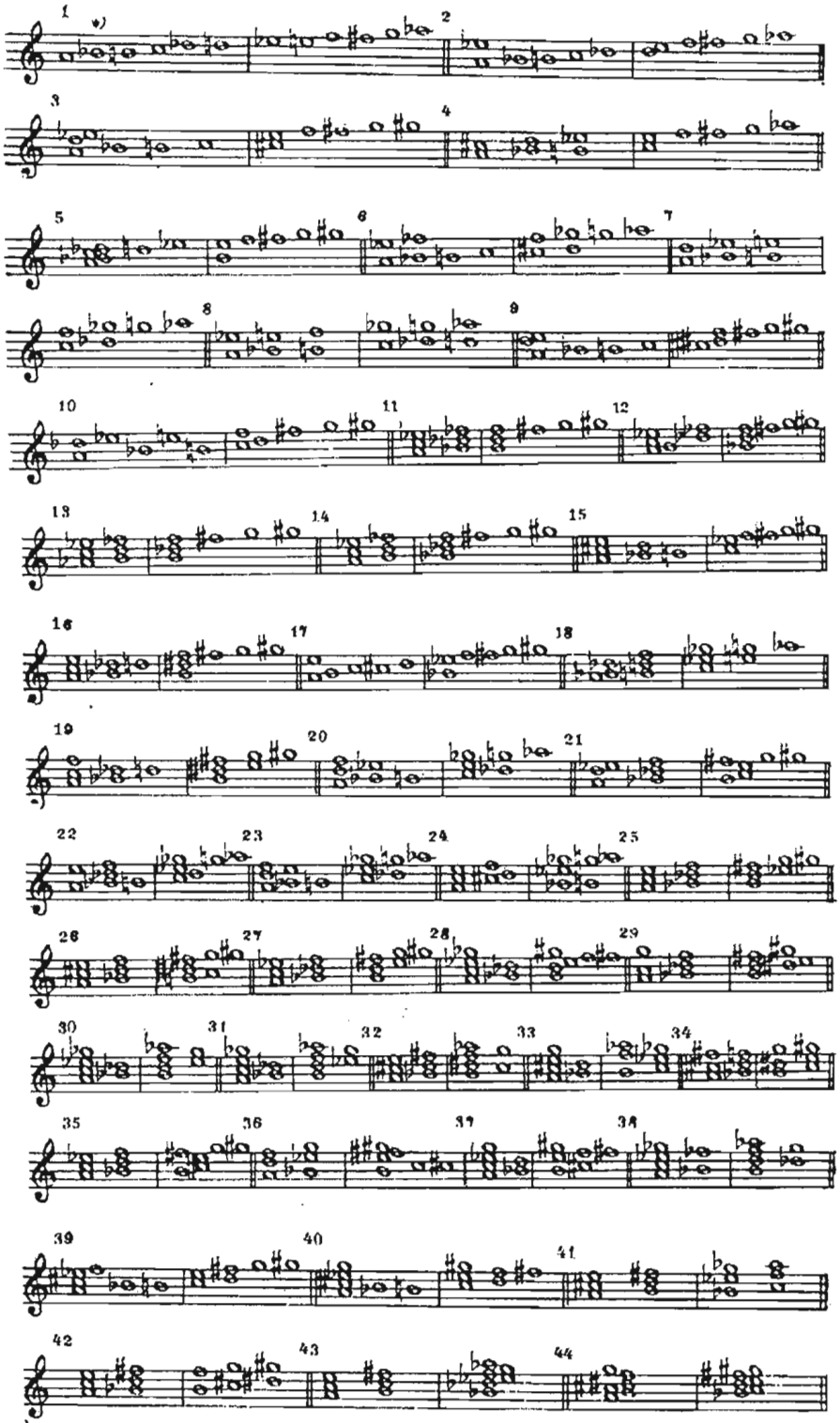
Троп[14], по теории Хауэра, есть конструктивная единица музыкальной формы, представляющая собой 12-звучие из двух комплементарных шестерок. Он мыслится как звукосостав, то есть в определенном смысле модальное явление. Комплекс звуков шестерки – это не аккорды и не микросерии, а модальная группа определенного интервального состава, то есть тропы отличаются друг от друга интервальной структурой подобно различным аккордам или ладовым звукорядам. Звуки шестерки могут располагаться в любом порядке.

[14] Греч. tropos – образ, способ, оборот речи. Этот термин известен в истории со времен античной риторики. Ряд музыкальных значений относится преимущественно к модальной теории. Авторство термина в отношении к 12-тоновой композиции принадлежит Хауэру.

Хауэр составил таблицу тропов, включающую 44 ряда; с их помощью он предлагал овладеть 12-тоновой техникой. Существует две редакции этой таблицы: первая появилась в 1925 году в книге «От мелоса к литавре», другая была сделана в 1948-м – некоторые тропы в ней перенумерованы при сохранении их общего количества[15].

Далее приводится таблица тропов 1925 года сначала в оригинальной хауэровской записи, а затем (с. 419) – в традиционной нотации.



[15] Таблица тропов 1948 года приведена в изд.: Музыкальная энциклопедия. М., 1981. Ст. 617.

*)Знаки альтерации относятся только к той ноте, у которой они стоят

Каждый троп имеет 12 высотных позиций, то есть может быть построен от любого из звуков хроматической гаммы, и 12 обращений, возникающих при переносе звуков на октаву вверх. По подсчетам Хауэра, комбинации 12 тонов хроматической гаммы дают огромное множество мелодических возможностей – 479.001.600 вариантов. Мелодические линии и аккорды основываются на 12-тоновых «мелодических фазах». Троп может начинаться в такой фазе с любого тона (по принципу ротации). Выдерживать или менять троп – вопрос свободного выбора. Композитор делает так или иначе, руководствуясь уже чисто музыкальными соображениями, индивидуальными для каждого сочинения.

Согласно учению Хауэра, троп играет роль исходного высотного комплекса, из которого выводится вся музыкальная ткань сочинения (Хауэр говорил, что троп – это «строительный закон» – Baugesetz). Имея мелодико-звукорядный генезис, при создании и горизонтали и вертикали он выступает как *основная мысль* композиции – Grundgestalt. Помимо этого слова, ставшего одним из важнейших терминов 12-тоновой теории, для обозначения тропов Хауэр использует также термин *констелляция* (Konstellation). Оба термина означают горизонтальное и вертикальное применение ряда[16].

При горизонтальном распределении тонов Хауэр строго придерживается принципа их равновесия: ни один из тонов тропа не имеет преимущества перед остальными и не должен быть подчеркнут. Нарушение этого закона и выделение одного из тонов каким-то способом (например, ритмом или динамикой) приводит к тому, что этот тон попадает под влияние отношений обертонов и композиция приобретает тональные черты, чего сам Хауэр всячески избегал.

Главная задача композитора состоит, согласно Хауэру, «не в том, чтобы изучить все 44 тропа, их номера, а в том, чтобы, изучив схему, уметь быстро и точно разбираться в любой разновидности мелоса»[17]. А составленные таблицы тропов призваны заменить прежние тональности – если раньше говорили, в какой тональности написана мелодия, то теперь можно говорить, на каком тропе она основана.

Музыкально-теоретические идеи Хауэра базируются на общефилософском фундаменте, являясь отражением его мировоззрения, которому был свойственен и мистицизм. Музыка, в представлении Хауэра, – это совокупность бытия. Вечно неизменная абсолютная музыка есть праязык Вселенной, гармония сфер, космический порядок, искусство всех искусств, наука всех наук. Музыка – первооснова не только религии и культуры, языка и поэзии, но и морали, социального порядка, государства и политики. Музыкант – толкователь и мыслитель, спаситель, учитель нравов, его миссия – от Бога. В подобных высказываниях Хауэра несомненны отголоски пифагорейской концепции. Но главным источником его идей были древневосточные учения, в первую очередь философия дао-

[16] Термин Grundgestalt был подхвачен шёнберговской школой, где он, однако, понимался более как горизонтальная последовательность двенадцати тонов (им обозначался первоначальный вид серии, prima).

[17] *Hauer J.* Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen. Wien, 1926. S. 5.

сизма. Погружение во внутреннее как путь к абсолютной музыке, интуиция как чисто духовное внутреннее воззрение – эти положения близки Лао-Цзы – основоположнику древнекитайского учения о дао. Через интуицию музыкант в состоянии воспринять неизменную абсолютную музыку как откровение мирового порядка.

В древнекитайских учениях Хауэр находил подтверждение своей 12-тоновой теории, по его мнению, связанной мистическими узами со структурной идеей музыкальной системы «лю»: китайские мистические птицы, олицетворявшие мужское и женское начала (инь-янь), пели каждая по шесть тонов, складывающихся в 12-тоновую гамму. А общее количество своих тропов Хауэр определил территориальным делением древнего китайского государства на 44 провинции. Эти и подобные идеи (например, эстетическое и мистическое значение числа 12), разбросанные по разным теоретическим трудам Хауэра, дошли до нас также в изложении его ученика – композитора Хермана Хайса, с которым Хауэр работал над книгой «Двенадцатитоновая техника. Учение о тропах»[18].

С конца 1930-х годов Хауэр сосредоточился на создании сочинений под общим названием «12-тоновые игры» (Zwölftonspiele): за последние 20 лет жизни композитора их было написано около 1000. Безопусные, эти миниатюры иногда снабжались номером, иногда только датой и предназначались в основном для фортепиано или различных камерных составов (многие пьесы утеряны). «12-тоновые игры», являясь, по Хауэру, выражением всеобщего космического порядка и смысловой сущности мелоса, очевидным образом продолжают многие его идеи 20-х годов. Сам композитор называл свою технику «игрой с двенадцатью темперированными тонами хроматической гаммы», или «космической игрой с двенадцатью темперированными полутонами»[19].

Несмотря на очевидный субъективизм многих положений хауэровской теории, эстетика его музыки, наиболее рельефно выраженная в «12-тоновых играх», в необычайной форме воплощения действительно запечатлела не европейское, а восточное мироощущение. Вместо функциональности смен и действия, активности переходов и достижений «западного» мирочувствования здесь – текущая на месте бесконечность, «нирвана». Мелодии «атематичны», голосоведение недифференцированно, темп и динамика представлены средним уровнем, фиксированные технические процедуры не дают ничего нового, а словно выбираются по принципу мозаики из какого-то воображаемого каталога[20]. Так композиция становится игрой. «12-тоновые игры» являют один из обликов «абсолютной музыки как откровения мирового порядка». Так сам Хауэр писал в 1952 году в «Ма-

---

[18] См.: *Heiss H.* Der musikalische Kosmos J. M. Hauers // Neue Zeitschrift für Musik. Heft 1. 1960.

[19] Цит. по: *Lichtenfeld M.* Untersuchungen zur Theorie Zwölftontechnik bei Josef Mattias Hauer. Regensburg, 1964. S. 118.

[20] Ю. Кудряшов описывает одну из таких «игр» с монодическими правилами, выведенными из строения древнегреческой оды. См.: *Кудряшов Ю.* Цит. изд. С. 247–248.

нифесте 12-тоновой игры» – последнем одухотворенном изложении своих идей[21].

Творческая деятельность Хауэра в 10 – 20-е годы (как практическая – сочинение музыки, так и – в особенности – теоретическая) привлекала пристальное внимание Шёнберга, который тогда же размышлял на сходные темы – о расширении музыкального пространства. Идеи Хауэра развивались стремительно и имели большой резонанс среди музыкантов, что волновало Шёнберга: он непременно хотел быть первым в мировой 12-тоновой истории. Однако, согласно хронологическим данным, приоритет Хауэра неоспорим[22].

Один из учеников Шёнберга – Эгон Веллес – писал о том, что 12-тоновые композиции Хауэра (с ними Шёнберг познакомился в 1916) подсказали мастеру выход из кризиса, в котором он пребывал: «Это был нужный импульс, данный в нужный момент»[23].

Однако 12-тоновый закон, сформулированный Хауэром еще в 1920 году и четко фиксирующий сущностные моменты додекафонии (12 равноправных звуков и их неповторение внутри ряда), был в 1924 году печатно оглашен Эрвином Штайном как открытие... Шёнберга, который, по этой версии, и стал основателем нового метод композиции[24].

В начале 20-х годов Шёнберга очень беспокоил вопрос об авторских правах на додекафонию. Он даже предложил Хауэру сотрудничество: создание общего учебника, обмен идеями – «в духе Дарвина и Уоллеса», по остроумному замечанию Стравинского[25]. «Давайте вместе напишем книгу, в которой за каждой главой одного из нас следовала бы глава другого. Изложим в этой книге наши идеи, четко выявляя различия и ведя деловую (но вежливую) полемику, и попытаемся, несмотря на эти различия, установить какое-то сотрудничество», – обращается он к Хауэру (в письме от 1.12.1923)[26]. «Справившись с чувством досады от сознания, что кто-то другой, занимающийся тем же», над чем он раздумывал пятнадцать лет, «ставит под сомнение самостоятельность» его поисков, справившись с этим «мучительным чувством» и уяснив, в чем они расходятся, наконец, – убедившись в том, что он вполне «в состоянии доказать самобытность собственных идей»[27], Шёнберг предлагал Хауэру встретиться для обсуждения интересующей их темы. «Мы поступаем очень практично <...> готовясь к нашей встрече подобно бывшим

---

[21] Цит. по: *Pfrogner H.* Die Zwölfordnung der Töne. S. 231.

[22] Об этом пишут многие исследователи, например, Х. Аймерт в Учебнике 12-тоновой техники, Б. Шеффер в своей известной книге «Классики додекафонии». Серьезный анализ проблемы «венского приоритета» и вклада Хауэра в историю 12-тоновой музыки содержится в первой части двухтомного исследования М. Фогеля «Шёнберг и последователи» (*Vogel M.* Schönberg und die Folgen. Teil 1. Bonn, 1984).

[23] *Wellesz E.* The origins of Schoenbergs twelve-tone system. Washington, 1958. P. 8–9.

[24] Подробнее см. далее в теме о А. Шёнберге (*VIII.3*).

[25] И. Стравинский – публицист и собеседник. М., 1988. С. 231. Имеется в виду ситуация с теорией естественного отбора, к которой одновременно и независимо друг от пришли двое ученых.

[26] Цит. по: Арнольд Шёнберг. Письма. СПб., 2001. С. 155.

[27] Там же. С. 155.

воюющим сторонам, желающим мира: мы делаем заявления, показывающее, что имеются возможности для мира, и четко определяющие их границы»[28]. Эти переживания из-за риска потерять приоритет в изобретении нового метода композиции заставляют Шёнберга повторить Хауэру свое предложение о совместной заявке. Но Хауэр, считая свое лидерство в области 12-тоновой музыки безусловным, отказался от любой формы совместной деятельности.

Тем не менее, Шёнберг, постепенно окрепший и утвердившийся в своих творческих и научных позициях, «обросший» учениками и последователями, начал критиковать Хауэра, в частности, за прямолинейность его отдельных высказываний в противоположность гипотетической форме, которой пользовался он сам. В статье «Хауэровские теории» он приводит для сравнения две фразы – свою (из «Учения о гармонии») и Хауэра.

Шёнберг: «Я заметил, что дублирование звуков <...> встречается очень редко. По-видимому, это объясняется тем, что дублирующий звук станет доминировать и может быть принят за тонику».

Хауэр: «Номос (закон) состоит в том, что внутри последовательности звуков ни один тон не должен быть повторен или пропущен»[29].

Шёнберг пишет, что Хауэр чередует тропы в соответствии со своим собственным вкусом и чувством формы (которым обладает только он сам). А так как троп – это лишь схема (в ее пределах можно создавать различные мелодические и гармонические обороты), то в этом смысле в методе Хауэра нет такой логики, как в предлагаемом им самим. Шёнберг резюмирует: «Хауэр нашел лишь одну возможность, а я – ключ ко многим возможностям»[30].

Поднятый Шёнбергом вопрос о приоритете[31] вынудил Хауэра к объяснениям. В одной из своих статей он подчеркивал различия между техникой тропов и серийной техникой Шёнберга. По его словам, Шёнберг шел от вертикальной, аккордово-гармонической полифонии, а он сам исходил из горизонтальной, монодической линии; к тому же Шёнберг был сильно привязан к рациональности обертонового ряда, а сам он всегда был связан с иррациональностью равномерной темперации. Но, несмотря на эти отличия, Хауэр настаивал, что является первопроходцем в области 12-тоновой музыки. Свои письма он подписывал: «Единственный музыкант современной культуры и первооткрыватель 12-тоновой игры: Йозеф Маттиас Хауэр», а в 1937 году завел себе печать с надписью:

Духовный инициатор (Urheber) и
(вопреки многим подражателям!)
пока еще единственный
знаток и мастер 12-тоновой музыки.

---

[28] Там же. С. 158.

[29] *Schoenberg A.* Style and Idea. New York, 1950. P. 211.

[30] Ibid. P. 210.

[31] Печальным курьезом выглядит рассказ очевидца о музыкальном фестивале в Донауэшингене в 1924 году, где исполнялась музыка Шёнберга и Хауэра. После концерта, в кафе развернулась в присутствии нескольких человек (среди которых был Хиндемит) не слишком дружественная дискуссия между Хауэром и Шёнбергом. Первый всё время повторял: «Я – изобретатель», другой вторил ему: «Я – изобретатель» (Цит. по: *Smith J. A.* Schoenberg and his Circle. New York, 1986. P. 206).

Подобные деяния следует расценивать, конечно, с учетом психологической атмосферы, в которой пребывал Хауэр. Это был своеобразный способ внутренней защиты – единственное, что ему оставалось: ведь влияние Шёнберга и его школы распространялось гигантскими темпами, а Хауэр и как композитор не мог соперничать с музыкальным талантом Шёнберга[32].

Так и оставшись изолированной фигурой в истории музыки, Хауэр не исчез, однако, из истории 12-тоновой техники: с течением времени всё более ясно, что он своей теоретической системой и творчеством внес основополагающий вклад в 12-тоновую композицию и был ее истинным духовным инициатором.

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Hauer J. Vom Wesen des Musikalischen. Leipzig; Wien, 1920; 2. Aufl. – Vom Wesen des Musikalischen. Ein Lehrbuch der Zwölftöne-Musik. Berlin; Wien, 1923.

Hauer J. Deutung des Melos. Leipzig; Wien; Zürich, 1923.

Hauer J. Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik. Wien, 1925.

Hauer J. Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen. Wien, 1926.

▪ Исследования

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 113–120.

Кудряшов Ю. «Учение о тропах» Й. М. Хауэра // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983. С. 224–254.

Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М., 1996. С. 362–366.

Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Часть II. М., 2003. С. 406–410.

Lichtenfeld M. Untersuchungen zur Theorie Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer. Regensburg, 1964.

Vogel M. Schönberg und die Folgen. Teil 1. Bonn, 1984. S. 69–122.

[32] Хауэру принадлежит 89 пронумерованных опусов и около 1000 внеопусных «12-тоновых игр». После огромного успеха оркестровой сюиты ор. 48, исполненной во Франкфурте в 1927, пресса возвестила о появлении нового гения: «Возможно, позже будут говорить: Шуберт, Брукнер, Хауэр...». Цит. по: *Vogel M.* Schönberg und die Folgen. Teil 1. Bonn, 1984. S. 82. Но публичных исполнений и тем более печатных отзывов на музыку Хауэра было не много.

2. Пути к Новой музыке Антона Веберна

Антон Веберн (1883–1945) – композитор, получивший в начале своей творческой деятельности музыковедческое образование. В 1906 году, оканчивая Институт истории музыки при Венском университете, он защитил диссертацию о Хенрике Изаке – фламандском композиторе 2-й половины XV – начала XVI века, получив ученую степень доктора философии. В диссертации, написанной под руководством известного историка Гвидо Адлера, исследовались особенности полифонии строгого стиля в собрании хоровых произведений Изака для полного церковного года – Choralis Constantinus[1].

Необычен жанр музыковедческой деятельности Веберна. После диссертации научных работ он больше не писал, за исключением нескольких небольших заметок, преимущественно посвященных своему учителю Арнольду Шёнбергу[2]. Но лекции, которые Веберн читал в Вене в частных домах, в полной мере обрисовывают его оригинальную музыкально-теоретическую концепцию.

В первой половине 30-х годов Веберн провел два цикла лекций:

1. «Путь к Новой музыке» (1932–1933) – о генезисе 12-тоновой музыки и явлениях, приведших к 12-тоновой композиции (опубликованы посмертно Вилли Райхом, а позже – и в переводе на русский[3]).

2. «О музыкальных формах. Учение о формах аналитически» (1934–1936) – на примере фортепианных сонат Бетховена (рукописные конспекты одного из слушателей хранятся в архиве Фонда Пауля Захера в Базеле).

К двум лекционным циклам следует добавить многочисленные высказывания и письма, свидетельствующие об интенсивных размышлениях Веберна, вообще склонного к поискам первопричин. «Не пишите музыку, руководствуясь только ухом. Ваш слух всегда верно направит вас, но вы должны знать – почему», – говорил он[4].

Представления композитора о музыке имеют серьезные общефилософские предпосылки; они базируются на фундаменте редкого в своей целостности и гармоничности художественного мировоззрения, основные компоненты которо-

---

[1] Фрагмент диссертации Веберна через 3 года был опубликован в виде развернутого предисловия ко II части Choralis Constantinus в изд.: *Heinrich Isaac*. Choralis Constantinus. Zweiter Teil. Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung / Bearb. von Anton Webern // Denkmäler der Tonkunst in Österreich / Hrsg. von G. Adler. Bd. 32. Wien, 1909.

[2] Статьи: Музыка Шёнберга; Учитель; Об Арнольде Шёнберге как дирижере, и некоторые другие.

[3] *Webern A.* Der Weg zur Neuen Musik. Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen. Wien, 1960. На рус. яз. в сокращении в изд.: *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма. М., 1975.

[4] Неслучайность данного высказывания подтверждает И. Стравинский: «В определенном смысле Веберна не удовлетворяло пассивное слушание музыки: ему нужно, чтобы слушающий, будь то композитор или слушатель, воспринимал услышанное сознательно» (Игорь Стравинский. Диалоги. Л., 1971. С. 112).

го едины на всех уровнях – от явлений природы до деталей композиционной техники. В своем мировосприятии, в целом светлом и радужном, Веберн исходит из древней идеи гармонии мира: общность высших законов, действующих на всех уровнях, обусловливает всеобщее единство, соразмерность и уравновешенность.

Ощущение гармонии мира начинается для Веберна с красоты природы, которую он воспринимал не саму по себе, а через вложенный в нее глубокий смысл. Об этом он писал А. Бергу в 1919 году: «Не красивый ландшафт, не красивые цветы в обычном романтическом смысле трогают меня. Меня волнует глубокий, непостижимый, неисчерпаемый смысл, вложенный во все эти <...> явления природы»[5]. Известно, что Веберн с большим увлечением читал книги по ботанике, но они давали ему лишь фактические знания. Его же интересовало то, что лежит *за* пределами внешней физической реальности, как сущность за явлением – «изучать, наблюдать реальную природу для меня высшая метафизика, теософия». Символом высокого была для него красота гор (горы – горнее, то есть высшее), созерцание которых – это «поиск самого высокого, обнаружение в природе соответствий всему тому», что хотелось бы иметь в себе (с. 88).

Мир Веберна соткан из тонких нюансов, ощущений великолепия природы. Но это не романтические красоты. Х. Аймерт назвал веберновский внутренний мир *лирической геометрией*, «которую направляет не чувство формы, а форма чувства»[6], и мир этот пронизан философско-религиозным смыслом. Но идеи Веберна о философии природы не христианского происхождения (как можно предположить, зная об искренности его веры); они развиваются под влиянием натурфилософии Гёте, и в первую очередь его труда «Метаморфоз растений» (1790). Гёте, а вслед за ним и Веберна, интересовал растительный мир – деревья, цветы (главный образ живой природы), вообще всё что растет.

Суть метаморфоза растений – в проблеме органического. Она рассматривается Гёте на примере растений, а для Веберна приобретает характер универсального мирового закона, действующего от элементарной растительной клетки до звуковысотных правил музыкальной композиции. Так проявляется единство законов музыки с общими законами природы.

Изучая наследие Гёте (не только «Метаморфоз растений», но также «Учение о цветах», «Вильгельма Мейстера» и др.), Веберн берет от него практически одну и ту же мысль – об органичности развития целого из единого прафеномена, «прарастения» (Urpflanze). Он обращается к гётевским образам, отражающим метаморфоз растительных форм: корень – стебель – лист – цветок. Этот выведенный Гёте органический закон превращения единого прообраза, становится для Веберна вариацией коренной сущности во времени: «Прарастение Гёте: корень, в сущности, не что иное, как стебель; стебель не что иное,

---

[5] *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 88. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте в виде номера страницы.

[6] *Eimert H.* Die notwendige Korrektur // Die Reihe. Information über serielle Musik: Anton Webern. Wien, 1955. S. 39.

как лист, лист, опять-таки, не что иное, как цветок: вариации одной и той же мысли» (с. 77). И структурные возможности 12-тонового ряда Веберн оценивает как природный закон, а 12-тоновую музыку – как явление высшей природы: «С помощью этой модели и ключа к ней можно будет растить растения до бесконечности <...> Этот же закон будет приложим ко всему живому вообще. – Разве не в этом сокровенный смысл нашего закона ряда?» (с. 119).

Так органические принципы мироздания простираются и на звуковой мир. Слово «закон» – одно из ключевых в музыкальной эстетике Веберна, как и близкие ему – закономерность, канон, ном (греч. «закон»). И музыка тоже есть «воспринимаемая слухом закономерность природы» (с. 15). Произведение получается обоснованным, и такая обоснованность придает художественному творчеству объективный оттенок, художник становится исполнителем воли природы.

Закономерности природы в музыке конкретно проявляются в том, что музыка реализует возможности, предоставляемые природой звука, его объективными свойствами (в виде отношения обертонов к определенному основному тону). Подобно развитию природных форм, эволюция музыки есть *восхождение* от более элементарных звукоотношений к более сложным. Вся история рассматривается Веберном на примере движения от нижнего звука натурального ряда к верхним звукам; натуральный ряд становится прообразом развертывания исторической эволюции.

Логическая и историческая необходимость делают соответствующие комплексы звукоотношений объективной реальностью, наступление которой неотвратимо при любых обстоятельствах. Они не изобретаются, а возникают. В свое время новой формой была диатоника мажорно-минорной системы, она полно соответствовала природе – диатонический ряд не был изобретен, он был обретен. И в начале XX века тоже происходит естественный процесс, обусловленный теми же самыми законами природы, то есть освоением данного природой материала – диссонансов обертонового ряда: «То, что сегодня вызывает враждебное отношение, так же дано природой, как то, что делали раньше» (с. 21).

Это равно справедливо и в отношении серийного закона – как и все прочие, он *обретен, а не изобретен*: «Закон соблюдался еще до того, как он был осознан. Из этого следует, что он возник действительно совершенно естественным путем» (с. 75).

Движение от элементарного к развитому в области звуковой системы Веберн называет *освоением музыкального пространства* (области звукоотношений, простирающейся от исходного звука ко всем остальным, расположенным в определенном порядке), которое возможно при условии сохранения логической связи между всеми элементами звуковой системы. Движение от семи звуков к двенадцати – горизонтальный аспект освоения пространства. Вертикальный же аспект затрагивает отношения консонанса и диссонанса. Здесь Веберн следует идее Шёнберга: между диссонансом и консонансом – различие не качественное, а количественное, «они отличаются друг от друга не по существу, а лишь по степени. Диссонанс – это лишь более далекая ступенька уходящей вверх лестницы» (с. 22).

Особый оттенок музыкально-теоретической концепции Веберна придает его восприятие искусства как важнейшей области духовного, имеющей первостепенное значение для духовного роста человечества.

В письме Хильдегард Йоне (от 6 августа 1928) Веберн четко формулирует свое понимание искусства – «способность придать какой-то мысли самую ясную, самую простую, то есть самую постижимую форму». Он приводит в пример Бетховена, шлифовавшего главную тему I части Героической симфонии до тех пор, пока она не приобрела «такую же степень постижимости, как какое-нибудь предложение из „Отче наш". Вот как я понимаю искусство!» (с. 90).

Конкретнее представить что такое хорошо и что плохо в искусстве, по Веберну, можно благодаря некоторым ремаркам, которые он, работая в венском издательстве Universal Edition, делал в качестве эксперта. Его определения в адрес плохой и средней музыки – дилетантизм, примитивизм, халтура, убогость, бессвязность[7] при «смысловой инверсии» превращаются в характеристику настоящего композитора – как мастера, и художественной ценности – как результата подлинного умения, богатства мысли, отделанности каждой детали.

Позиция Веберна, согласно которой искусство духовно поддерживает человечество, противодействует духовному падению, ясно сформулирована в начале его цикла «Путь к Новой музыке». Он предупреждает слушателей о необходимости серьезно относиться к деталям техники, поскольку за ними стоит нечто очень важное: «Я уже спрашивал: какой смысл любителям заниматься элементами музыки <...> Смысл именно в том, чтобы научить за банальностями видеть бездны!» (с. 12).

Еще одна важная веберновская идея – «быть активным духовно!» (с. 12). Композитор высоко ценил книгу Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (он писал Бергу, что она «превосходна»). Основополагающая идея Кандинского о движении истинного художника-новатора «вперед и вверх» полностью воплощена Веберном в его творчестве.

Одно из важнейших понятий, которым оперирует Веберн (безусловно, в традициях своего учителя), – *мысль, музыкальная мысль*. Оно приобретает огромное значение как эстетическая категория, близкая «образу». Искусство начинается с потребности что-то выразить, передать людям некое послание. «Что такое музыка?» «Музыка – это язык. Человек выражает на этом языке мысли» (с. 61).

Но мысль должна быть донесена в наиболее совершенной, ясной и постижимой форме. О проблеме простоты и понятности музыкальной мысли неоднократно писал и Шёнберг. *Постижимость* (нем. Faßlichkeit) – то, что легко схватывается и достигается связностью всех элементов композиции друг с другом, выполняя роль носителя музыкальной логики. Это важнейшая категория веберновской эстетики: «Постижимость вообще является высшим законом творчества» (с. 63). Это можно понимать как особое свойство структуры, где всё соотнесено и взаимосвязано, что и обеспечивает правильное ее восприятие. Таким образом, постижимость – это специфически художественный способ познания, та-

[7] Цит. по: Die Reihe. Information über serielle Musik: Anton Webern. S. 29.

кое выражение мысли, которое не допускает перевода на язык понятий. Слово Faßlichkeit Веберн называл «чудесным», обозначая тем самым важнейшую музыкально-эстетическую проблему, необычайно актуальную для Новой музыки.

Постижимость как реальное свойство музыки неотделимо от еще одного коренного понятия эстетики Веберна – *связь* (Zusammenhang): «Взаимосвязь – это то, что никак не может отсутствовать там, где должен быть смысл. Взаимосвязь означает наличие максимально тесных отношений между всеми компонентами. В музыке, как и во всем, в чем человек выражает себя, важно выявить отношения частей во взаимосвязи, показать, как одно соотносится с другим» (с. 61). Технически связь выражается в *повторности*, которая также принадлежит к ключевым понятиям нововенцев. Их чрезвычайно интересует развитие всё новых видов связности и история форм повторности в музыке. Практически в каждой лекции Веберн обращается к данной проблеме. Для него это вопрос не частный (например, уровня структурных деталей), а исключительно важный и общий – простирающийся вплоть до ценности, и лишь необходимо поданный в композиционно-техническом ключе. Всё в музыке есть повторение, а повторять путем тонких изменений – это целое искусство.

Исследование видов повторности составляет низший уровень формы, это строение ткани, то есть рассмотрение смысловых отношений в музыке, выраженных через формы их связи. Среди средств создания связи путем повторения одно из основных мест занимает у Веберна м о т и в . Повторение мотива и его частиц создает основу связности в музыкальной форме. На более высоком уровне функцию, аналогичную мотиву, выполняет т е м а , проведениями которой пронизана вся форма.

Одна из простейших форм, лежащая в основе музыкального искусства (это особенно подчеркивается и Веберном и Шёнбергом) – вариации, форма, в которой «гарантирована наиболее тесная связь» (с. 51). Повторность, естественно, всегда понимается как *измененная повторность*. Этот принцип простейшими средствами гарантирует наиболее тесную связь и наиболее близко подходит к додекафонии: «Дана тема, она варьируется, в этом смысле форма вариаций является предшественницей композиции двенадцатью тонами» (с. 76–77)[8].

Своим первым лекционным курсом Веберн обозначил историческую эволюцию музыкального мышления как п у т ь к Н о в о й м у з ы к е XX в е к а , понимая под этим т о л ь к о н о в о в е н с к у ю ш к о л у . По его словам, цель лекций – «проследить, каков был путь к этой музыке, и показать, что он совершенно естественно должен был привести именно к ней» (с. 45).

Такое направление мысли композитора (в целом несколько одностороннее – он, например, отвергал другие творческие направления музыки) следует оценивать в особом историческом и эстетическом контексте. Веберн никогда не ут-

[8] Саму форму лекций «Путь к Новой музыке» можно представить как своего рода «тему» (музыка – искусство – духовное – законы природы – мысль) и исторически развертывающиеся ее «вариации» (выражение мысли последовательно в каждую эпоху), в духе гётевского «прарастения».

верждал, что вся история музыки ведет только к нововенской школе. Он лишь специально подчеркивал, что вся нововенская школа коренится в предыдущей музыкальной истории. В этом, безусловно, проявляется историчность его мышления[9].

Эволюция музыки рассматривается Веберном как непрерывное движение «вперед и вверх», как поступательный процесс освоения новых звукоотношений, смены способов письма и развития музыкальных форм. То есть реализация в музыке законов природы музыкального звука происходит путем: 1) «освоения звукового пространства» (историческая эволюция музыки в аспекте движения от простых звукоотношений к более сложным), 2) «выражения мысли» (передачи образного содержания в конкретной музыкальной форме.

Раскрывая предысторию 12-тоновой музыки, Веберн выделяет три звуковысотные системы, отражающие основные этапы музыкальной эволюции:

1. Эпоха церковных ладов.
2. Эпоха мажорно-минорной тональности.
3. Эпоха двенадцати звуков.

Каждая звуковая система обладает и своими музыкальными формами. При восхождении на новую ступень уже найденное не исчезает, а сохраняется в каком-то снятом виде. Свои мысли Веберн иллюстрирует исключительно примерами из австро-немецкой музыки.

На церковных ладах основан и грегорианский хорал, и нидерландская полифония – область особого интереса Веберна. Он выделяет важнейшие контрапунктические формы – имитации и каноны, существо которых состоит в «наиболее тесной мыслимой связи между несколькими голосами» (с. 34). Веберн отмечает и опыты нидерландцев с «комбинированием голосов» – проведения мелодий в инверсии и ракоходе, расценивая это как стремление композиторов к большей постижимости, к созданию максимальной взаимосвязи между разными голосами (с. 35).

Рассматривая вторую эпоху, Веберн подробно описывает последнюю стадию развития тональной музыки, называя ее – «конец тональности». Его характеристики весьма красочны: тональность умерла, а «заниматься мертвым делом бессмысленно»; «тональность на последнем издыхании» (с. 69). Конечно, Веберн немного преувеличивал: это не буквально «конец тональности»[10], а лишь завершение круга развития одного из ее типов – конец классико-романтической тональности. Симптомы этого процесса, по Веберну: расширение тональности, альтерации, диссонансы, хроматизмы, многозначные аккорды, исчезновение основного тона, быстрые модуляции, что Веберн очень выразительно описывает:

---

[9] Подобная историчность сродни взглядам Танеева.

[10] Следует отметить, что веберновская трактовка тональности идет в основном от XIX века; так, под тональностью он понимает преимущественно диатонический звукоряд, подчиненные тонике аккорды и тяготения, о чем свидетельствует, к примеру, следующее его высказывание: «... если в C-dur я использую *fis* <...> , то я ломаю рамки тональности. Это – модуляция» (с. 53).

«Я иду в прихожую, чтобы вбить там гвоздь. – По пути решаю, что лучше пойти погулять. – Я иду, куда глаза глядят, сажусь в трамвай, попадаю на вокзал, сажусь в поезд и в конце концов оказываюсь… в Америке!» (с. 69).

В веберновских лекциях встречается определение *колеблющаяся* (или *парящая*) тональность, которое применяется в случаях, когда на достаточно протяженных участках она не ясна (с. 54, 68); оно, несомненно, запало ему в сознание от «Учения о гармонии» Шёнберга (см. *VIII.3*).

В конце второй эпохи «в музыке утвердились новые законы, которые сделали невозможным отнесение сочинения к той или иной тональности» (с. 74), что стало важным стимулом для возникновения новых методов композиции. То есть конец тональной музыки, согласно Веберну, – главный аргумент в пользу необходимости новых композиционных принципов. На место тональности пришло другое явление (в этом – органичность), и этот процесс предначертан природой: «как спелый плод падает с дерева, так и музыка попросту отказалась от формального принципа тональности» (с. 65)[11].

Третья эпоха, по Веберну, – собственно Новая музыка, то есть 12-тоновая музыка композиторов нововенской школы. В это время возникла необходимость заменить формообразующие функции тональности, без связей которых произведение распадалось из-за невозможности построить крупную форму. Так появилась 12-тоновая система со своими законами. Выяснилось, что слух может получать удовлетворение при движении мелодии от полутона к полутону, то есть по хроматическим интервалам. Повторение же звука в пределах определенной 12-тоновой последовательности воспринималось как помеха. Веберн вспоминал, что при сочинении своих Багателей для струнного квартета ор. 9 (1911–1913) у него было чувство, что «как только пройдут все двенадцать звуков, пьеса кончается» (с. 74). Позже он понял, что всё это было частью необходимого эволюционного развития. Так выработалась *закономерность*: «пока не пройдут все двенадцать тонов, ни один из них не должен появиться снова» (с. 75).

Итак, природа 12-тоновости требует неповторения и равноправия звуков, тогда как связь основана на повторности. Решение этой проблемы Веберн видит в том, чтобы повторять все 12 звуков как единое целое, что осуществимо лишь при условии постоянного сохранения их порядка. Этот закон и лег в основу шёнберговского «метода композиции двенадцатью лишь между собой соотнесенными тонами» – *додекафонного*, или *серийного*, о котором повествует Веберн. Данный метод занял место тональности, но это не какой-то новый, 12-звучный ее вариант: связи здесь осуществляются принципиально иными способами. Лишь непосвященному кажется, что создать серию просто – стоит лишь не повторять звуки. В действительности она не произвольна, а создается по определенным тайным законам: «узы здесь очень жесткие, и всё нужно продумать очень тщательно и очень серьезно, как при вступлении в брак – выбор тяжел» (с. 57).

[11] Заметим, что Веберн никогда не противопоставлял тональность додекафонии.

Столь же продуманным должен быть и выбор серийных проведений – их форм, высотных позиций и последования. Серия в первоначальной форме и на первоначальной высоте играет примерно ту же роль, что прежде тональность; реприза естественно возвращается к основному ряду как к тонике. И далее следует знаменитое веберновское: «Мы „кадансируем" в том же тоне!» (с. 79). Аналогия с тональностью поддерживается композитором сознательно, ибо именно сходные (в самых общих чертах) с тональностью свойства серии делают возможным построение крупных форм. В гармонических последованиях додекафонной музыки основной тон определить возможно, но для развертывания целого он уже не имеет того значения, каким обладал в тональной форме, а потому и не интересен.

Важно отметить, что, говоря о 12-тоновой технике и особенностях возникновения ряда, Веберн фактически описывает свой собственный творческий процесс: «в большинстве случаев я находил ряд благодаря тому, что люди творческие называют озарением. Ряд – это и есть закон, который мы устанавливаем». «Мы же сочиняем на основе ряда <...> из двенадцати тонов, причем <...> идущих в определенной последовательности. Это и есть „композиция двенадцатью лишь между собой соотнесенными тонами"» (с. 58).

Говоря о четырех формах серии, которые можно построить от всех ступеней хроматической гаммы, он констатирует: «выбор достаточный. Нам пока вполне хватало этих 48 форм – 48 форм, которые всегда представляют собой одно и то же. Как раньше писали в C-dur, так мы пишем в этих 48 формах» (с. 58–59)[12].

Данный серийный комплекс, по Веберну, и есть идеальный пример гётевского «прарастения»: «Всегда другое и всё же всегда то же самое!» (с. 81)[13].

Постоянный порядок звуков в серии и обеспечивает предельную интонационно-тематическую взаимосвязь в музыке: «Слух в любом случае что-то удерживает, даже если это и остается неосознанным» (с. 81). Веберн приводит пример из II части своей Симфонии ор. 21, где ввиду симметричной структуры серии (ее вторая половина представляет ракоход первой на расстоянии тритона: *f–as–g–fis–b–a / es–e–c–cis–d–h*) серийных рядов только 24. В результате возникает особенно тесная связь – бóльшая невозможна; такого, по словам Веберна, не знали даже нидерландцы.

Стремление к максимальным связям, полагает Веберн, свойственно не только музыке; аналогию он видит в языке, в частности, у Шекспира (где отмечает ракоходное движение в одном из предложений).

---

[12] Веберн действительно пишет «48 Formen», но в этом есть терминологическая неточность (ведь он не занимался специально вопросами терминологии): форм серии четыре, а 48 – это суммарное число рядов, полученное в результате транспозиции этих четырех форм, то есть их проведения от всех 12 высот. Поэтому ныне принято говорить о 48 рядах, а не формах.

[13] Ср. с основной идеей Х. Шенкера: «Всегда одно и то же, но не одинаковым образом» (см. *VI.4*, с. 333).

Цикл лекций «Путь к Новой музыке» Веберн закончил (2 марта 1932) латинским изречением:

«Сеятель Арепо трудится, не покладая рук» – так можно перевести текст этого магического квадрата[14], читающегося со всех сторон одинаково. В этой древней латинской формуле заклинания отражен и закон 12-тоновой техники: равноправие исходного ряда, его инверсии, ракохода и ракоходной инверсии.

Несколько ранее (в марте 1931) в письме к Х. Йоне Веберн также приводит и комментирует этот квадрат, упоминая, что составленный им 12-тоновый ряд (речь, вероятно, идет о Концерте ор. 24) чем-то походит на это изречение, читать которое он предлагал так:

«Сперва читайте по горизонтали:

Sator opera (обращение Arepo)
tenet, tenet
opera sator (обращение rotas)

Теперь по вертикали: сверху вниз, вверх, вниз, вверх (это два раза tenet), вниз, вверх.. Далее опять по вертикали: справа снизу вверх, вниз и т. д.» (с. 98–99).

Таким образом, Веберн читал слова этой формулы согласно древнегреческому способу письма: первая строчка пишется слева направо, вторая – справа налево[15]. Подобным путем он получал фразу:

sator opera tenet, tenet opera sator.

Полный загадок магический квадрат, приведенный Веберном как резюме описанного им эволюционного процесса, стал смысловой эмблемой 12-тоновой композиции.

Второй цикл лекций Веберна – о музыкальной форме – во многом наследует традициям и педагогическому методу Шёнберга (о котором мы знаем, в частности, из его книги «Основы музыкальной композиции», см. *VIII.3*). Веберн обучал классической науке о музыке, то есть штудировал с учениками творения и музыкальные формы венских классиков (также, конечно, и Баха).

Оба цикла лекций Веберна суть неразрывные части его единой музыкально-теоретической концепции, с общими философскими и мировоззренческими основаниями. Поэтому, естественно, что в содержании этих циклов, особенно в том, что касается наиболее фундаментальных категорий, немало пересечений.

Общее построение веберновского курса музыкальных форм таково:

---

[14] Другой вариант предложен Р. Л. Поспеловой: «Сеятель Арепо умеряет трудом превратности [судьбы]».

[15] Древним грекам этот способ напоминал движение быка по полю во время пахоты.

- Понятие музыкальной формы. Систематика форм.
- Формы музыкальной мысли (темы). Формы песни.
- Тема с вариациями.
- Сложная песня. Форма менуэта.
- Форма скерцо. Понятие разработки.
- Формы адажио (анданте) и рондо.
- Форма сонатного аллегро.
- Циклические формы. Сонатный цикл.

Собственно учение о форме Веберн предваряет разделом общеэстетического характера. Здесь он вводит понятия, фундаментальные для его мировоззрения, эстетики и представлений о композиции и уже фигурировавшие в лекциях «Путь к Новой музыке».

Так, центральная категория этого учения о форме – *музыкальная мысль* – заветное стремление всякого искусства. Представление мысли в звуках связывается Веберном с всеобщими законами. Он ссылается на слова Гёте о том, что эти законы проявляют себя через гениальность человека. Донесение мысли должно быть ясным и постижимым. Этому служит членение мысли, помогающее распознавать, где главное, а где побочное. Притом для постижимости нужно обеспечить всеобщую связь. Отсюда принцип повторения, который в классических формах реализуется в мотивной структуре произведения. Высший расцвет таких форм достигнут у Бетховена.

Коррелятом повторности выступает изменение, то есть вариация. Принцип измененного повторения составляет основу построения классических форм (напомним, что в лекциях «Путь к Новой музыке» измененная повторность рассматривалась в связи с принципом серийной композиции).

В связи с целостными формами особое значение для Веберна имеют ф у н к ц и и ч а с т е й. Очень глубоко он проникся мыслью, заимствованной от Шёнберга, – о принципиальном различии между частями структурно устойчивыми, то есть написанными *твердо* (fest), и структурно неустойчивыми, то есть написанными *рыхло* (locker). Он глубоко развил идею о контрасте твердого и рыхлого как средстве дифференциации частей музыкального целого, что составляет и основополагающий принцип классической формы. Веберн неоднократно возвращается к этой теме в своем курсе: «Там где отсутствует реальное членение, не возникает шедевр искусства. Противопоставление твердого и рыхлого решает дело»[16]. То, что противополагается главной мысли, создает музыкальную расчлененность уже на высшем уровне. «Она осуществляется благодаря контрасту твердого и рыхлого». Важнейшее средство «твердости» раздела формы – крепкость тональности (свойство главной темы). По Веберну, «рыхло – это когда всё

[16] Высказывания Веберна о музыкальной форме цит. по: *Холопов Ю.* Лекции Веберна о музыкальной форме. 1934–1936 // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна (1945–1995): Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 21. М., 1998. С. 153–167.

куда-то идет, уходит с того места, где мы находились <...> Привязанность к определенному основному тону есть главное существо твердой формы»[17].

Один из важнейших носителей самого принципа формования, по убеждению Веберна, есть мотив. Ссылаясь на Шёнберга, он определяет мотив как наименьшую часть музыкальной мысли, которая обладает самостоятельностью, выявляемой через повторение. Веберн показывает образование простейшего периода и задает вопрос: «Как мы подходим к образованию простейшего четырехтакта?» Его ответ – «через мотивы». Очевидно, Веберн принимает за мотив активно действующие элементы ритма (и мелодического рисунка).

Вслед за А. Б. Марксом, Шёнберг и Веберн специально и подробно разрабатывают проблему – как сочинять тему для той или иной формы. Понятно, что тема сонатного аллегро строится не так, как тема рондо, а тема рондо – не так, как тема скерцо и тем более не как тема адажио. Создание темы это уже сочинение определенной формы.

По Веберну (и согласно традиции нововенской школы), тема имеет три основные формы: 8-тактовое предложение (с одной каденцией), период как единство двух предложений (с двумя каденциями) и трехчастная песня (где в головной части – период или 8-тактовое предложение). В качестве типичного признака 8-тактового предложения «мы находим на решающем месте [тт. 5, 6] развитие. Для периода же должно быть решающим повторение. Третьего не дано».

Систематика музыкальных форм, «выводимая» из лекций Веберна, такова:

I – 1. Песенная форма. 2. Тема с вариациями. 3. Песня с трио (форма менуэта);
II – 4. Форма скерцо. 5. Форма адажио (анданте), или малое рондо. 6. Большое рондо. 7. Рондо-соната
III – 8. Сонатная форма.

Песня (по традиции Веберн пользуется этим основополагающим термином Маркса), как правило, не ограничивается 8-тактовым периодом или предложением, но включает в себя середину и утверждающую часть (по типу «твердо – рыхло – твердо»). Но в целом трехчастная песня преобладающе тверда, и если она – главная тема более крупного целого, то может противостоять дальнейшему как твердая структура.

Веберн отмечает любопытную деталь в строении форм менуэта и скерцо – различие в характере развития их середин. Если это простая середина, тогда форма – менуэт, если на месте середины – особого рода сложное развитие, тогда это скерцо, независимо от того, написал ли композитор Менуэт или Скерцо. Вместо середины идет разработка мотивов главной темы. Особенно примечательна особенность середины некоторых скерцо, образно обозначенная Веберном как *остров*. Этим термином Веберн называет встречающуюся в бетховенских скерцо площадку стабильности, устойчивости, омываемую со всех сторон

[17] Вслед за Веберном теорию «твердого и рыхлого» развивал его ученик – Ф. Гершкович. См.: Филип Гершкович о музыке. М., 1991.

волнами развития. Как образец подобной структуры он приводит III часть Сонаты Бетховена № 2 (op. 2 № 2) A-dur.

Формы адажио (или *анданте*) в учении Веберна находятся в одной группе с рондо. Здесь Веберн выделяет три *низшие* формы: 1) первая форма адажио – ABA, 2) вторая форма адажио – $ABAB_1$ (II часть из Сонаты Бетховена № 1, op. 2 № 1, f-moll), 3) малое рондо – ABABA (II часть из Сонаты Бетховена № 8, op. 13, c-moll). Побочная мысль вводится здесь либо сразу после главной, либо посредством перехода. Главная тема прочно стоит в главной тональности, побочная – в другой тональности. Форма главной темы – период, предложение или трехчастная песня. Форма побочной – рыхлая, стремится к фантазийности.

В связи с веберновским учением о форме (как и в связи с шёнберговским) возникает проблема: классическая форма и Новая музыка XX века. Не странно ли, что композитор, которого – единственного – избрали впоследствии своей предтечей и «трамплином» нового искусства художники звука Второго авангарда, этот радикальный новатор считал фундаментом мировоззрения композитора не последние достижения музыки, а венскую классику, Бетховена? Веберн прямо-таки обожествлял классическую форму. Для Веберна-творца все тонкости классической формы, которыми он буквально упивался, являются образцовой моделью для сочинения музыки. В этом, конечно, традиция его учителя – Шёнберга, создавшего самую что ни на есть традиционную музыкально-теоретическую систему XX столетия (см. далее в разделе *VIII.3*). Но в этом – и сам Веберн. В своих лекциях он не разъяснял собственную технику (подобно Мессиану), не давал рекомендаций по сочинению музыки (подобно Хиндемиту). Он лишь стремился познать и донести до слушателей общие законы музыкальной логики, действительные для музыкального искусства любого времени, а также обосновать естественность, логичность и органичность вида композиции, который стал плотью и кровью его собственного музыкального стиля.

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Webern A. Der Weg zur Neuen Musik. Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen / Hrsg. von W. Reich. Wien, 1960.

Веберн А. Путь к Новой музыке. Путь к композиции двенадцатью тонами // Лекции о музыке. Письма / Пер. В. Шнитке. М., 1975.

▪ Исследования

Холопов Ю. Лекции Веберна о музыкальной форме. 1934–1936 // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна (1945–1995): Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 21. М., 1998. С. 153–167.

Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984. С. 123–202.

3. Традиционное учение о музыкальной композиции Арнольда Шёнберга

Музыкально-теоретическая система Арнольда Шёнберга (1874–1951) – явление уникальное для XX века. Крупнейший композитор-новатор, за которым укрепилась репутация ликвидатора гармонии и тональности, изобретателя новой музыкальной системы, в историю музыкальной теории вошел как автор традиционного учения о музыкальной композиции. Если уж несравненно более умеренный по своим взглядам Хиндемит создает учение о гармонии, столь значительно удаляющееся от традиционного, то мы вправе были бы ожидать от Шёнберга еще больших крайностей. Но это не так.

Основой научно-педагогического интереса Шёнберга были те области музыкальной теории, которые составляли науку о композиции – это гармония, форма, контрапункт, инструментовка. Крупнейший из его трудов – «Учение о гармонии» (1911), где впервые излагаются сложившиеся в процессе преподавания и творчества положения его гармонической теории. Позже были созданы также: «Модели для начинающих в композиции» (1942), «Структурные функции гармонии» (1946), «Основы музыкальной композиции» (1937–1948). Из незаконченных трудов: Учение о контрапункте, инструментовке, форме, музыкальной логике и технике (работа «Связь, контрапункт, инструментовка, учение о форме»)[1]. Кроме того, Шёнбергу принадлежит большое число статей по различным вопросам музыки, собрание которых составило книгу под названием «Стиль и идея» (1950).

Композитор действительно был увлечен научной и педагогической работой. Она была важнейшим делом его жизни и никак не мешала собственно композиторскому творчеству. Любопытно в этом отношении письмо Шёнберга своему издателю, написанное после публикации «Учения о гармонии»: «Возможно, я созрею до заключения контракта на исключительно музыковедческую деятельность. В ближайшем будущем я планирую (в дополнение к контрапунктическому) текст по инструментовке. Ничего подобного сейчас нет, поскольку все имеющиеся в распоряжении книги рассматривают собственно инструменты. Я хочу научить искусству сочинять для оркестра!! <...> Затем *Предварительное изучение формы*: исследование формообразующих процессов в современных произведениях... Далее, позднее, но также предваряя изучение формы: *Анализы формы и законы, проистекающие из них*. В заключение – *Теория формы*. Все эти книги – тексты или учебные пособия. В целом они образуют *Эстетику музыки* – я хочу написать под этим названием <...> понятную работу»[2].

---

[1] Перечень всех известных научных трудов Шёнберга, сгруппированных по разделам науки (форме, гармонии, оркестровке, контрапункту, теории композиции), приведен в ст.: *Доленко Е.* Арнольд Шёнберг: «Свободе я не могу учить; ее каждый должен завоевать сам» // Арнольд Шёнберг. Основы музыкальной композиции. М., 2000. С. 11–15.

[2] Там же. С. 9–10.

В своем учении, включающем несколько отделов, Шёнберг не пытается быть новатором. В данном факте нет ничего парадоксального и случайного. Шёнберг был серьезным музыкантом, превосходно знавшим классическую музыку и на ее примерах обучавшим своих учеников.

В статье «Национальная музыка» (1931) он пишет о том, что сам в своем творчестве взял у классиков: «Моими учителями были, в первую очередь, Бах и Моцарт; во вторую – Бетховен, Брамс и Вагнер.

От Баха я научился: 1. Контрапунктическому мышлению, то есть искусству изобретать звуковые образы, которые могут сопровождать самих себя; 2. Искусству всё производить из одного и переводить одно в другое; 3. Независимости от тактовой доли.

От Моцарта: 1. Неравенству длины фраз; 2. Сплочению неоднородных характеров в тематическое единство; 3. Уклонению от четнотактовости в теме и ее составных частях; 4. Искусству формирования побочных мыслей; 5. Искусству введения и перехода.

От Бетховена: 1. Искусству развития тем и частей; 2. Искусству вариации и варьирования; 3. Разнообразию построения больших частей; 4. Искусству писать несомненно длинно, но бессердечно кратко, как того требует положение вещей; 5. Ритмике: смещению на другие доли такта.

От Вагнера: 1. Способности тем к изменению выразительности и их правильному приспособлению к этой цели; 2. Родству звуков и аккордов; 3. Возможности понимать темы и мотивы таким образом, благодаря чему они могу быть поставлены диссонантно против гармонии.

От Брамса: 1. Многому из того, что мне бессознательно внушено Моцартом, особенно неквадратности, расширению и сокращению фраз; 2. Пластике формообразования: не беречь, не скупиться, если ясность требует большего пространства; каждый элемент формы отделывать до конца; 4. Систематике видов построений; 4. Экономии и тем самым – богатству».

Шёнберг писал, что его оригинальность происходит от того, что он «тотчас же подражал всему хорошему, что видел». Но он не оставался с тем, что видел – «я приобрел что-то, чтобы обладать им; и это переработал и расширил, что и привело меня к новому»[3].

Подобное отношение к крупнейшим композиторам-классикам Шёнберг передавал и своим ученикам. По свидетельству Ф. Гершковича, занимавшегося у любимых учеников Шёнберга – Берга (в 1929–1930) и Веберна (в 1934–1939), – Веберн сначала несколько лет держал ученика на классической музыке, главным образом на Бетховене, прививая ему знание основ композиции[4]. Если иметь в

[3] Цит. по: *Rufer J.* Das Werk Arnold Schoenbergs. Kassel, 1959. S. 138–139.

[4] Ганс Эйслер – один из учеников Шёнберга – писал: «Мало известно, что Шёнберг был строгим, консервативным учителем; „современной музыки" он не преподавал. Школьные работы должны были быть написаны в тональном стиле, поддающемся контролю <...> Гроза ожидала того, кто пытался подсунуть некоторые шёнберговские обороты в школьные задачи». Цит. по: Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики. М., 1960. С. 191.

виду эту сторону творческой личности Шёнберга, то его пристальное внимание к теории классической гармонии и формы и строгое к ней отношение не только не окажется неожиданным, но и получит свое естественное объяснение.

В крупных работах Шёнберга речь идет преимущественно о классической теории. В некоторых из них современное музыкальное мышление как таковое вообще не рассматривается. Так, среди «Моделей для начинающих в композиции» (а это, в сущности, начальный учебник композиции) нет ни одного примера, по языку идущего дальше Бетховена – Брамса. Здесь нет ни одного сложного аккорда, ни одного неразрешаемого диссонанса.

То, что внес Шёнберг в теорию классической гармонии, заслуживает самого внимательного изучения и полезно для музыковедения и педагогики. Это система строго тональной традиционной гармонии, которую он рассматривает как законченное целое.

Шёнберговское учение излагается далее на основе книги «Структурные функции гармонии». Представляющая собой более поздний сжатый авторский вариант «Учения о гармонии», она дополнена некоторыми новыми идеями (например, классификацией тонального родства). В этой книге особенно полно выражены взгляды Шёнберга на формообразующее действие гармонии.

Выделим основные группы рассматриваемых Шёнбергом проблем.

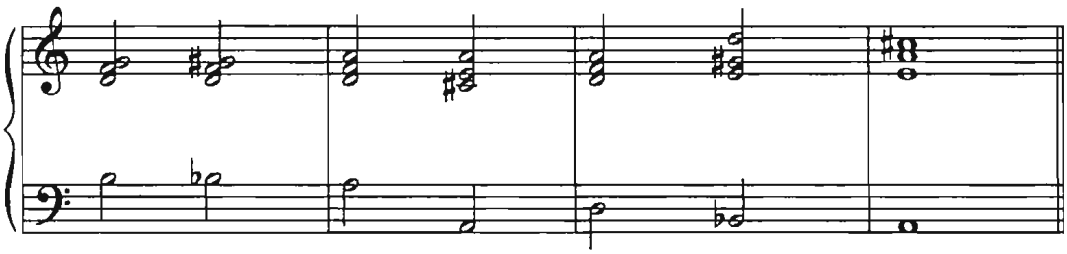
1. Структурные функции гармонии.

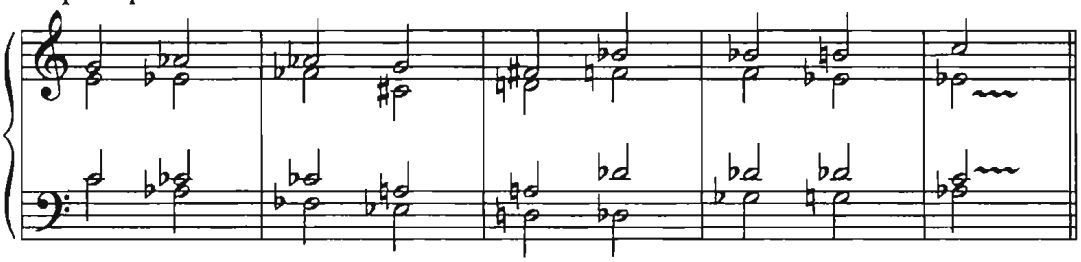
Важнейшей среди них Шёнберг считает способность гармонии образовывать отдельные части, разделы и подразделы композиции, разграничивая целое и устанавливая систему связей и соподчинения.

«Гармоническое значение отдельного трезвучия совершенно неопределенно», – пишет Шёнберг в первой главе. Оно может быть тоникой какой-либо одной тональности или какой-либо ступенью нескольких других тональностей. Прибавление к нему еще одного или нескольких трезвучий способно ограничить его значение малым числом тональностей. Последовательности аккордов придается определенный порядок в зависимости от ее композиционного назначения. Чередование бесцельно, последовательность стремится к определенной цели. Будет ли цель достигнута – зависит от продолжения: оно может ее требовать, но может ей и противоречить.

Последовательности могут иметь различные функции. Сопоставление аккордов, из которых состоит последовательность, опять-таки определяется ее целью – будет ли это установление тональности, модуляция, переход, контрастная часть или контрастная тема.

Функция последования центростремительна, если оно упраздняет центробежную тенденцию, то есть устанавливает тональность путем преодоления противоречащих тенденций. И наоборот, при модуляции центробежная тенденция преобладает. Связи гармоний с утверждающими элементами становятся рыхлыми, непрочными.

Пример 1 А

d: V

Пример 1 Б

В примере 1 Б никакие три соседних аккорда не находятся в какой-либо безусловной одной тональности. Такая странствующая, *блуждающая гармония* (wandernde Harmonie) часто наблюдается в модуляционных построениях – фантазиях, речитативах.

2. Принципы гармонии.

Гармония учит: построению аккордов, традиционных консонансов и диссонансов и тому, как аккорды должны следовать друг за другом, чтобы сопровождать мелодии, соблюдать соотношения главного и побочного голосов, чтобы установить тональность в начале и в конце или, наоборот, покинуть тональность.

Аккорды обозначаются по их фундаменту – основному тону. В отличие от теории Хиндемита (см. *VIII.4*), критерии определения основного тона аккорда у Шёнберга почти полностью совпадают с традиционными. Главное отличие в том, что основным тоном аккорда, построенного на вводном тоне, Шёнберг считает (вслед за Риманом) звук V ступени (об этом далее).

Голосоведение. При связывании аккордов каждый из голосов движется не более, чем это необходимо (своеобразный «закон кратчайшего пути»). Чтобы избежать грубых ошибок в голосоведении, нужно не делать больших скачков и оставлять на месте общий тон, остерегаться скрытых и параллельных октав и квинт. Вместо параллельного движения рекомендуется противоположное.

Обращение с диссонансами. Консонансы связываются друг с другом без особых ограничений (исключая неправильные параллелизмы). Диссонансы же требуют особого обращения. В септаккорде диссонанс обычно идет на секунду вниз и становится терцией или квинтой следующего аккорда (при задержании – октавой). В нонаккорде оба диссонанса аналогичны септиме в септаккорде.

Крайние голоса. Выработка крайних голосов – дело особой важности. Бас – это «вторая мелодия».

Последования фундаментов (основных тонов). Существует три рода фундаментальных последований:

1. Сильные или восходящие (движение фундаментов на кварту вверх или на квинту вниз, движение на терцию вниз).

2. Падающие (fallende) последования (Шёнберг оговаривается, что их не следует по обратной аналогии с сильными называть слабыми) – движение фундаментов на квинту вверх, движение на терцию вверх.

3. Чрезмерные последования (то есть чрезмерно сильные) – движение на секунду вверх, на секунду вниз.

Первые могут применяться неограниченно, но есть опасность монотонности от круга квинт. Вторые лучше применять в комбинации трех аккордов, в результате дающих сильное последование. Третьи применяются как прерванные обороты (*ложные* последовательности), слишком сильные для нормального последования (V^7 – IV, V^7 – VI).

Минор. Наши два главных лада исторически произошли от церковных ладов. Вследствие этого минор содержит два вида гаммы – восходящий и нисходящий. Звуки высоких VI и VII ступеней Шёнберг называет *замещающими звуками*. Они создают опасность переченья. Важнейший способ обращения с недиатоническими звуками – их нейтрализация, достигаемая ведением повышенной ступени на малую секунду вверх, а пониженной – на малую секунду вниз.

Установление тональности. Тональность выражается исключительно через применение всех ее тонов. Гамма и особый порядок аккордов устанавливают тональность еще определеннее. Впрочем, в классической и народной музыке часто достаточно последования I – V – I, если не противоречат внетональные гармонии. Заключительная каденция делается полной для наибольшей тональной ясности. Тонический квартсекстаккорд в кадансе появляется часто как приготовленное задержание. Если он на другом месте или на другой ступени, он вводит в заблуждение. Полукаданс – все те же гармонии, что и в полной каденции, но остановка на V ступени. Плагальный каданс (IV – I, II – I) и фригийский каданс (II – III) – лишь стилистические средства и не имеют отношения к гармонической структуре. (Говоря это, Шёнберг, очевидно, имеет в виду оба каданса в функции заключительных.)

3. Заместители (Stellvertreter) и области (Regionen). Подобно тому, как замещающие звуки параллельной минорной гаммы происходят от эолийского лада, некоторые другие заместители происходят от соответствующих других ладов (дорийского, фригийского, лидийского и др.). Все образованные таким образом гаммы являются *заместителями*, то есть *хроматически измененными вариантами основной гаммы*. С участием полученных звуков возникает ряд новых в системе данной тональности аккордов, представляющих собой хроматическое видоизменение соответствующих диатонических трезвучий и септаккордов. Эти аккорды Шёнберг называет *искусственными*, а если они доминантового вида – *искусственными доминантами* (то есть побочными). Например, доминантсептаккорд VI ступени (*a·cis·e·g*) или искусственная доминанта III ступени (*e·gis·h*). Получается, что Шёнберг обозначает побочные доминанты как аккорд

на какой-либо ступени, а не как доминанту *к* какой-нибудь ступени. Это значительно упрощает функциональную картину, расчищая нагромождения побочных тоник и подчеркивая функциональное отношение гармоний к главной тонике, что весьма ценно (для всей системы).

Заместители базируются на родстве тональности с ее частями – по Шёнбергу, *областями* – то есть участками, которые при определенных условиях могут превратиться в самостоятельные тональности. Подобная трактовка обеспечивает более глубокое понимание механизма гармонического объединения формы. Раньше смешение замещающих тонов и аккордов с обычными диатоническими расценивалось как модуляция. Это узкое и поэтому устарелое понимание тональности. Не следует говорить о модуляции без того, чтобы главная тональность была на продолжительное время покинута и установлена новая. Понятие областей (регионов) есть логическое следствие *принципа монотональности*. Любое отклонение от тоники по сути представляет внутритональное явление. В сочинении только одна тональность, и каждый «инотональный» раздел есть лишь область гармонического противовеса, контраста. Монотональность не исключает и модуляцию – движение к другому тону и даже превращение его в центр тяготения наподобие новой тоники.

Шёнберг приводит полную схему тональных областей в мажоре и в миноре, используя свою систему функциональных обозначений. При удвоении знака первый указывает на отношение к тонике, второй – на отношение к области первого знака. Например SMSM – мажорная субмедианта (SM) мажорной субмедианты (то есть Fis-dur); есть более сложные обозначения ♭mvsm – в области V ступени низкой минорной медианты (♭m) минорная субмедианта (то есть область ges-moll в качестве минорной VI ступени от минорной доминанты es-moll). Порядок расположения областей на схеме указывает как на характер, так и на степень их родства с тоникой.

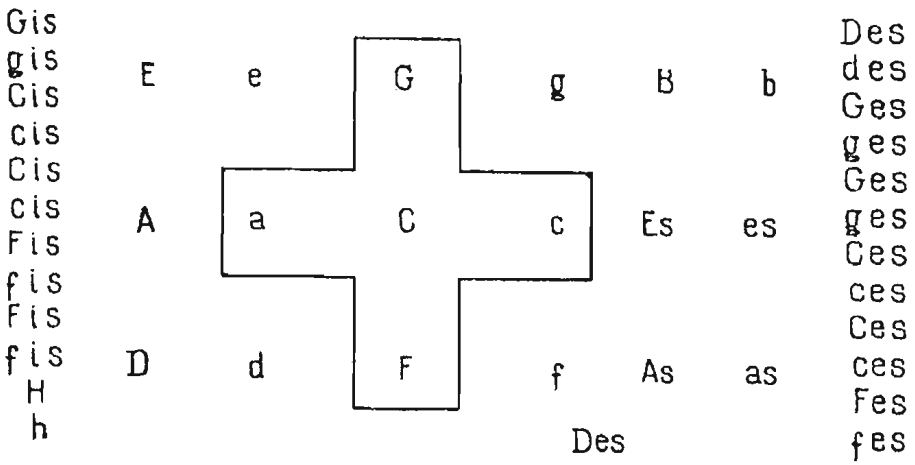
Например, первая область к мажорной тонике: доминанта (D), субдоминанта (SD), минорная тоника (t), минорная субмедианта (sm), то есть параллельная тональность.

Вторая область: минорная медианта (m), дорийская II ступень (dor), минорные доминанта (v) и субдоминанта (sd).

Третья область: мажорная медианта (M), мажорная субмедианта (SM), супертоника (мажорная II ступень)[5] и т. д.

Таблица областей мажора показывает функциональные отношения всех областей к тональному центру. Представим ее как соотношение конкретных тоник в тональности C-dur:

[5] *Супертоника* – область, лежащая на две квинты выше мажорной тоники, *субтоника* – область на две квинты ниже минорной тоники.



4. Альтерация.

Великолепное разнообразие гармонии основывается на родстве тональности со своими областями, на замещении аккордов, позволяющем распространить влияние этого родства и на такое последование аккордов, в котором первоначальное их происхождение замаскировано. Среди аккордов немало тех, что, подобно кочевникам, бродят среди областей тональности. Тем не менее, каждый аккорд должен регистрироваться на своей ступени. Таким образом нормализуются последования, кажущиеся необычными.

Шёнберг подробно рассматривает альтерации аккордов различных ступеней, среди которых особенно многочисленна группа альтераций II ступени. Здесь разъясняется (по-иному, чем у Римана), почему в уменьшенном септаккорде не следует считать основным тоном нижний звук терцового ряда. Было бы нелогично, пишет Шёнберг, называть основным тоном уменьшенного септаккорда *fis · a · c · es* звук *fis*, так как последования VII – I, IV – V суть прерванные обороты, в то время как их функция, в сущности автентическая (как V – I и II – V)[6]. Те альтерации, которые показаны для II ступени, далее переносятся на остальные шесть ступеней.

Шёнберг трактует изменение в указанных аккордах не как альтерацию, но как хроматическое преобразование, дающее заместителей[7]. В результате и кратковременный переход в какую-либо область может быть понят на альтерацион-

[6] *Schoenberg A.* Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. Mainz, 1954. S. 34–35. Эта идея – не изобретение Шёнберга. Положение об основном тоне V ступени во вводном септаккорде есть у Г. Римана (см. *VI.3*).

[7] Это подтверждает использованное им в английском оригинале книги слово Transformations – преобразования, превращения (в немецком же переводе Эрвин Штайн применил термин Alterierungen).

ной основе: оборот V^7 – I в области II ступени мажора оказывается альтерационным вариантом диатонического последования VI – II в главной тональности[8].

5. Бродячие аккорды (vagierende Akkorde). *Бродячими* Шёнберг называет аккорды, которые по своей сущности могут относиться ко всем или по крайней мере ко многим тональностям. Притом *бродячие* аккорды исполняют одинаковую функцию в разных тональностях. Таковы, в первую очередь, уменьшенный септаккорд и увеличенное трезвучие, также и различные виды целотоновых аккордов. Поэтому характерный их признак – многозначность. Например, существует всего только три уменьшенных септаккорда и только четыре увеличенных трезвучия. Согласно этому, каждый уменьшенный септаккорд принадлежит, по крайней мере, восьми тональностям (или областям), а каждое увеличенное трезвучие – шести.

Многие альтерации по своему строению суть *бродячие* аккорды. Кроме уменьшенных септаккордов и увеличенных трезвучий, к ним близки увеличенные квинтсекстаккорды и увеличенные терцквартаккорды, также весьма многозначные. Если же учесть и аккорды, где над увеличенным трезвучием надстроена м. 7 или б. 9, то «бродячая группа» станет еще больше.

Перемена значения аккорда считается переменой ступени. С точки зрения структурных функций решающим оказывается лишь основной тон. Эмоциональный характер музыки и композиционные обстоятельства нередко требуют резкой перемены или сильного контраста. Шёнберг приводит пример из финала Восьмой симфонии Бетховена, где звук *cis* fortissimo сначала трактуется как происходящий из области субдоминанты F-dur (т. 15–17), а потом, в репризе формы, истолковывается как доминанта fis-moll.

6. Классификация тонального родства.

Шёнберг, ссылаясь на практику композиторов тонального периода, устанавливает следующие классы тонального родства.

В мажоре:

1-й класс – *прямое и близкое родство*: субдоминанта (SD), доминанта (D), субмедианта (sm), медианта (m). Пять или шесть общих звуков с тоникой.

То есть для C-dur это: F-dur, G-dur, a-moll, e-moll.

2-й класс – *косвенное, но близкое родство*:

А. Через общую доминанту: t (минорная тоника), sd (минорная субдоминанта), v (минорная доминанта); SM (мажорная субмедианта), M (мажорная медианта).

Б. Через пропорциональную транспозицию: низкая мажорная медианта (♭M), низкая мажорная субмедианта (♭SM).

Близкое родство к областям 1 класса или к минорной тонике, 3 или 4 звука, общих с тоникой.

То есть для C-dur это: c-moll, f-moll, g-moll; A-dur, E-dur, Es-dur, As-dur.

---

[8] Для обозначения хроматически видоизмененных аккордов Шёнберг использует большую римскую цифру (= номер ступени), перечеркнутую посередине горизонтальной линией, например: Ⅲ.

3-й класс – *косвенное родство*: низкая минорная медианта (♭m), низкая минорная субмедианта (♭sm), мажорная медианта мажорной медианты (MM), минорная медианта мажорной медианты (Mm), мажорная субмедианта для низкой минорной субмедианты (♭smSM), минорная субмедианта для низкой минорной субмедианты (♭smsm).

Все эти области более удалены от тоники, чем области 2-го класса (на котором базируется их родство) и имеют с ней мало общих звуков (или вовсе не имеют).

То есть для C-dur это: es-moll, as-moll; Gis-dur, gis-moll, Fes-dur, fes-dur.

4-й класс – *косвенное и отдаленное родство*: неаполитанская (Np), дорийская (dor), супертоника (S/T), доминанта низкой мажорной медианты (♭MD), минорная доминанта низкой минорной медианты (♭mv).

Эти области следующим образом связаны с тоникой:

Неаполитанская = субмедианта минорной субдоминанты (sdSM).

Дорийская = субмедианта субдоминанты (SDsm).

Супертоника = мажорная субмедианта субдоминанты (SDSM).

То есть для C-dur это: Des-dur, d-moll, D-dur, B-dur, b-moll.

5-й класс – *далекое родство*: остальные двадцать областей (MSM, Msm, SMM, SMm, SMSM, SMsm, S/TM, S/Tm, S/TSM, S/Tsm, ♭mvM, ♭mvm, ♭mvSM, ♭mvsm, ♭mM, ♭mm, ♭mSM, ♭msm, ♭smM, ♭smm).

То есть для C-dur это (за вычетом повторений): Cis-dur, cis-moll, Fis-dur, fis-moll, H-dur, h-moll, Des-dur, des-moll, Ges-dur, ges-moll, Ces-dur, ces-moll,

Шёнберговская оценка тонального родства в миноре иная, так как в нем отсутствует натуральная доминанта, а оба замещающих тона восходящей гаммы увеличивают число возможных аккордов. Главное отличие натурального минора от мажора состоит в том, что минорная V ступень – не доминанта. Влияние, подобное доминанте, оказывает медианта (параллельная тональность).

Родство, которое идет от восходящей гаммы, содержит доминанту, но субдоминанта в виде мажорного трезвучия отстоит от области тоники дальше, чем субдоминанта в мажоре.

В a-moll:

1-й класс – *близкое родство*: C-dur, A-dur, e-moll, d-moll.

2-й класс – *косвенное, но близкое родство*: E-dur, F-dur.

3-й класс – *косвенное родство*: c-moll, f-moll, D-dur.

4-й класс – *косвенное и отдаленное родство*: fis-moll, Fis-dur, cis-moll, Cis-dur, G-dur, g-moll, B-dur.

5-й класс – *далекое родство*: все остальные.

Система родства тональностей, предложенная Шёнбергом, достаточно убедительна и музыкально оправдана, но содержит одно практическое неудобство. Расширенная тональность, о которой пишет Шёнберг (см. далее пункт 7), так богата хроматическими гармониями, что едва ли целесообразно отказываться от принципа энгармонического равенства. Проще считать, что в тональности 12 ступеней, каждая из которых допускает возможность своей энгармонической

замены. В таком случае в C-dur нет мажорных трезвучий на I пониженной ступени (Ces-dur), хотя в реальном музыкальном контексте такое, безусловно, возможно (например, если она достигается через низкую III).

7. Расширенная тональность (erweiterte Tonalität). Шёнберг специально не формулирует то, что он подразумевает под термином *расширенная тональность*. Однако из контекста ясно, что в его истолковании это диатонические мажор или минор, обогащенные альтерациями и аккордами из других областей. Приводятся примеры из музыки Вагнера, Р. Штрауса, Брамса, Вольфа, Дебюсси, Баха (Хроматическая фантазия), а также самого Шёнберга (две песни из ор. 6).

8. Применение последовательностей для различных композиционных целей. Шёнберг подчеркивает практический характер музыкальной теории. И естественно, всё то, что он излагает как учение о гармонии, служит исключительно практике тональной композиции. Использование гармонии для ее построения предполагает, в сущности, практическое рассмотрение вопроса о гармонии и форме.

Впрочем, Шёнберг демонстрирует не столько построение всей формы целиком, сколько важнейшие элементы и части формы. Это – предложение, период, заключение, середина, вариация, секвенции, органный пункт, переход, разработка, свободные формы (Шёнберг пишет: так называемые свободные формы).

О каждом из элементов формы Шёнберг делает замечания технического или эстетического характера. Вот, к примеру, несколько высказываний об органном пункте: «Органный пункт – замедляющее или сдерживающее средство композиционной техники, выступающее в различных местах». «Всеобщее мнение, что здесь может появляться „любая" гармония, нуждается в поправке. Никакие гармонии на могут появляться, кроме тех, которые стилистически и структурно связаны с окружающими: иными словами, могут быть применены лишь те, что применяются и без выдерживания каких-либо голосов». «Непозволительно использовать органный пункт для того, чтобы скрыть бедность гармонии или ошибки хорошего басового голоса. К сожалению, большинство органных пунктов у средних композиторов – такого рода. Это беднейшая форма гомофонии»[9]. Речь здесь идет о характере опасностей, подстерегающих композиторов средней руки.

О разработке: «Почти каждая большая композиция содержит одну или несколько частей, которые построены модуляционно. В композициях средней величины (менуэтах, скерцо и т. д.) их лучше всего называть модулирующими контрастными (средними) частями. Более развернутые формы в соответствии со сложной структурой своей первой части и репризы, требуют такой контрастирующей второй части, которая более выработана и содержит несколько разделов». «Разработка – проведение в модуляционном процессе через контрастирующие области тех тем, которые в первой части не модулировали»[10].

---

[9] *Schoenberg A.* Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. S. 134–135.

[10] Ibid. S. 142.

Из предшествующего изложения ясно, что система гармонии Шёнберга действительно остается в пределах строго тонального мышления. Чтобы лучше понять, на какой стиль ориентируется Шёнберг, обратимся к «Моделям для начинающих в композиции». Большая серия образцов показывает как строить начальные двутактовые фразы, особенности мотивного строения фраз, как строить периоды, середины, репризы и трехчастные формы – менуэты и скерцо (без трио). Шёнберг считает необходимым для молодого композитора исчерпывающее знание законов классической гармонии, он действительно придерживается в этом смысле самых строгих правил и действительно не стремится к тому, чтобы постепенно подводить ученика к своему языку. Как он пишет в предисловии, основные цели данной работы – «развитие слуха, воспитание чувства формы и понимания технических и логических аспектов музыкальной конструкции»[11]. Особое внимание уделяется вариациям, так как это, по его мнению, «наиболее важный инструмент в создании логики»[12].

В отличие от многих современных Шёнбергу гармонических учений, в той или иной мере затрагивающих новые явления гармонии (например, Хиндемита и Мессиана, см. темы *VIII.4–5*), гармоническая система Шёнберга совершенно традиционна. Однако необходимо учесть, что и Хиндемит, и Мессиан в своих музыкально-теоретических работах говорят о сочинении музыки (притом в стиле их собственной), а Шёнберг – лишь о подготовительных упражнениях. И Хиндемит и Мессиан ориентируют на гармонический язык, применяемый в их сочинениях или близких по стилю. Шёнберг же не дает тех конкретных средств, которые он использует при сочинении музыки[13]. Его учение может рассматриваться как одна из систем школьной гармонии, основанная на законах классической музыки и дающая правильное понимание гармонии, в чем и состоит его безусловная практическая ценность. «Модели для начинающих в композиции» – убедительное доказательство практической пригодности шёнберговского учения о гармонии непосредственно для сочинения, так же как «Структурные функции гармонии» – непосредственно для анализа.

Означает ли такая консервативность гармонической системы Шёнберга малую связанность с современной композиторской практикой? Способно ли такое учение о гармонии, базирующееся на трезвучиях, септаккордах, альтерации,

---

[11] *Шёнберг А.* Упражнения по композиции для начинающих. М., 2003. С. 7 [в этой публикации дан несколько иной вариант перевода названия].

[12] Там же.

[13] У Хиндемита тоже есть курс школьной гармонии («Задачи по гармонии», «Упражнения по гармонии для подготовленных учащихся»). Тем не менее, говоря о гармонических системах, приходится их сравнивать целиком – хотя одна (Хиндемита) включает реально используемые при сочинении явления, а другая (Шёнберга) не предназначалась для прямого применения в настоящей композиции. Отличие существенно: традиционная школьная гармония у Хиндемита продлевается вплоть до прямого перехода в композицию без принципиального изменения техники, а у Шёнберга круг изучения гармонии замыкается расширенной тональностью.

функциях тоники, субдоминанты, доминанты, воспитать слух и мышление современного композитора? Это практический вопрос огромной важности.

При оценке гармонической системы Шёнберга, особенно в сравнении с системами других современных музыкантов, нельзя обойти один очевидный парадокс. Он заключается в том, что Шёнберг, который в своем композиторском творчестве пошел много дальше, чем, например, Хиндемит, придерживается самых традиционных принципов в своем учении о гармонии. Хиндемит же, ратуя за тональность, дает ее нередко в том виде, который Шёнберг едва ли назвал бы тональностью. Когда Шёнберг говорит о тональности, он имеет в виду примерно то же, что и композиторы XIX и XVIII веков. Хиндемит же может подразумевать под этим и нечто не похожее на старую тональность, он значительно дальше уходит от традиционных представлений о гармонии, чем Шёнберг. В то же время нет сомнения, что, воспитывая своих учеников на классических сочинениях и традиционной гармонии, Шёнберг не закрыл им путь к самым современным видам музыкальной техники. Ни Веберн, ни Берг не остановились в своем музыкальном развитии на школьных аккордах и далеких модуляциях. Гармоническая система Шёнберга и его педагогическая деятельность доказывают, что традиционное учение о гармонии может служить прекрасной школой для воспитания слуха и мышления современных композиторов.

Крупнейший недостаток большинства учений о традиционной гармонии – их оторванность от практического назначения гармонии в музыкальной композиции. Шёнберговское учение полностью от этого недостатка избавлено. Автор так рассматривает элементы гармонии, что формообразующее действие их всегда находится на первом плане. Не случайно, что он говорит о функциях не только аккордов, но и гармонических последований (см. выше пункт 8). Ценнейшее качество – составление гармонических схем для различных форм и их частей. Вероятно, потому традиционная гармония Шёнберга и может дать композитору настоящую базу, что предметом изучения является функционирование гармонии в музыкальном сочинении, то есть исследование того, что́ делает гармония в музыкальной форме, как она организует те или иные композиционные процессы.

На основе естественной органической связи гармонии и формы создается более широкая предпосылка для подлинной эстетической оценки композиторской работы. Шёнберг не говорит об этом прямо. Однако, излагая основные закономерности гармонического строения различных частей формы, он направляет ученика к правильной оценке того, насколько целесообразно их построение в конкретных случаях, насколько хорошо понимает композитор требования к гармонии, диктуемые структурной функцией данной части. Тем самым обучение гармонии органически связывается с высокими эстетическими требованиями.

Следует отметить еще одно важное положение, содержащееся в «Учении о гармонии» и свидетельствующее о том, что Шёнберг, будучи великолепным музыкантом, своим композиторским слухом уловил некоторые новые тенденции гармонии в музыке XIX века и даже попытался дать им определения. Так, им впервые была выдвинута идея *особых состояний тональности*. Небольшой, но

вводящий новую важнейшую проблематику раздел «Учения о гармонии» так и называется – «О парящей и снятой тональности» (Über schwebende und aufgehobene Tonalität)[14]. В качестве примера таких особых состояний, когда тональность становится настолько зыбкой, что фактически уже может быть названа *парящей* и даже *снятой*, Шёнберг приводит финал квартета Бетховена (ор. 59 № 2), Фортепианный квинтет Шумана, главную тему вступления к вагнеровскому «Тристану», свои ранние вокальные произведения. Эта вскользь брошенная Шёнбергом идея[15] не осталась незамеченной ввиду чрезвычайной важности для тональной музыки поздних романтиков. Через 70 лет меткая композиторская мысль была подхвачена и разработана Ю. Н. Холоповым в теории состояний тональности[16].

В одной из заключительных глав «Учения о гармонии», рассматривая новые принципы расширяющейся тональности, Шёнберг формулирует еще один важный тезис – о значимости действия горизонтального фактора в гармонии – «оправдание лишь через мелодическое»[17]. Это положение опять с композиторской чуткостью схватывает самую суть важнейшего явления XX века – линеарной гармонии.

Система традиционной гармонии Шёнберга – в своем роде уникальный в современной музыке образец академически строгой и замкнутой гармонической теории, не выходящей за пределы закономерностей классической музыки и тем не менее обращенной к современности. Это учение концентрирует внимание на общих нормах гармонической логики, на смысловом эффекте гармонических приемов, на гармоническом строении формы. Проблема формообразования и гармонии касается самого сокровенного в музыкальном творчестве. Как «Учение о гармонии» излагает систему традиционной звуковысотной структуры, так еще один фундаментальный труд Шёнберга – «Основы музыкальной композиции» – излагает учение о классических музыкальных формах (во многом в традициях А. Б. Маркса, см. тему *VI.2*).

Основы музыкальной композиции – это основы классической музыкальной формы, под которой Шёнберг понимает организацию «понятных, логически связанных музыкальных идей»[18]. Музыкальной базой книги (как и в «Учении о гармонии») является преимущественно венская классика, но в целом стилистический диапазон широк – от Баха до собственной музыки Шёнберга раннего периода.

Книга «Основы музыкальной композиции» – результат занятий Шёнберга анализом и композицией в Калифорнии в 30-е и 40-е годы. Изданная уже после

---

[14] *Schönberg A.* Harmonielehre. 7. Aufl. Wien, 1966. S. 460–461.

[15] Кстати, не повторенная в более поздней книге «Структурные функции гармонии», представляющей собой сжатое изложение «Учения о гармонии».

[16] См.: *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 383–399, а также раздел *IX.5* настоящего издания.

[17] *Schönberg A.* Harmonielehre S. 466.

[18] *Шёнберг А.* Основы музыкальной композиции. М., 2000. С. 212.

смерти автора, в 1967 году в Нью-Йорке на английском языке, она имеет интересную особенность – метод изложения материала. Это не просто теоретические размышления; здесь Шёнберг пытается развить у учеников способность к самостоятельности мышления, закладывая тем самым фундамент композиторского мастерства. Он демонстрирует многообразные способы решения различных композиционных проблем и подробно с примерами их поясняет.

Как пишет во введении к первому изданию книги ее редактор Леонард Стайн, в ней сочетаются два метода: анализы произведений разных авторов, с акцентом на фортепианные сонаты Бетховена, и практика в написании музыкальных форм[19]. В соответствии с этими задачами книга состоит из трех частей.

Часть I. Строение тем. Она посвящена низшим формам изложения музыкальной мысли – фразе, мотиву, соединению мотивных групп, строению простых тем (период и предложение).

Здесь раскрывается одно из важнейших понятий шёнберговской теоретической системы – *развивающая вариация*. «Искусством развивающей вариации» он называет гомофонную музыку, высказывая ключевую мысль своей теоретической концепции: всё в музыке есть повторение. Развивающая вариация – это по сути техника воплощения этого повторения. В качестве примера Шёнберг приводит фрагмент из I части Виолончельной сонаты Брамса ор. 38 (тт. 58–65), комментируя его так: «Анализ показывает, что все мотивные формы и фразы этой мелодии постепенно развиваются из первых трех звуков или, возможно, даже из первых двух звуков»[20].

Отдельная глава первой части посвящена рассмотрению двух понятий – мелодии и темы, их различию. Темой Шёнберг называет лишь то, что требует продолжения, развития, то есть не является целым. Мелодия же – это своеобразная «вещь в себе», которую «можно сравнить с <...> „афоризмом" в его быстром продвижении от вопроса к разрешению. Тема же скорее имеет сходство с научной гипотезой, которая не убеждает без многократных проверок, без предоставления доказательств»[21].

В конце первой части книги Шёнберг дает студенту-композитору «Совет для самокритики» (глава XII), основанный на главном постулате: «Лучший инструмент музыканта – его слух». Поэтому:

1. Слушайте, 2. Анализируйте, 3. Игнорируйте несущественное, 4. Избегайте однообразия, 5. Следите за басовой линией, 6. Выполняйте много эскизов, 7. Следите за гармонией и последовательностью основных тонов.

После этих семи «заповедей» следуют музыкальные примеры самокритики[22].

Часть II. Малые формы. Здесь рассматриваются формы (простые и составные): трехчастная, менуэт, скерцо, тема и вариации с многочисленными примерами из музыкальной литературы.

---

[19] Там же. С. 25.

[20] Там же. С. 32, 78.

[21] Там же. С. 111.

[22] Там же. С. 122–132.

Часть III. Крупные формы. В ней сделан акцент на формах рондо и сонатной.

По Шёнбергу, общее понятие рондо включает формы от адажио до рондо-сонаты. Систематика его охватывает пять видов форм:

Формы Andane (Adagio): ABA и ABAB.

Малое рондо: ABABA и ABACA.

Большое рондо: ABA-C-ABA (с трио)

Рондо-соната: ABA-C^1-ABA (C^1 = разработка)

Большая рондо-соната: ABA-CC^1-ABA (есть и трио, и разработка).

Особую ценность представляет специальное рассмотрение важнейшей части форм рондо и сонатной – *хода*, цель которого, по мысли Шёнберга, «не только во введении контраста». «Ход, особенно если он представляет собой независимый раздел, принадлежит к группе побочных идей. В более крупных формах ходы появляются в различных моментах: между главной и побочной темами (модулируя в другую область), как возвратные ходы (возвращающие в тонику) или в репризе, которая преобразуется в окольный путь из тоники в тонику. Структура хода обычно включает четыре элемента: установление идеи хода <...>, модуляцию <...>, ликвидацию мотивных характеристик (постепенное нивелирование характерных особенностей мотива в общих формах движения) и установление подходящего затактового аккорда»[23].

В Заключении Шёнберг пишет о том, что книга «Основы музыкальной композиции» только закладывает «фундамент основных принципов, приемов и методов, которые выведены из композиторской практики и дальнейшее развитие которых обусловлено наличием художественного чутья». А самый лучший способ расширить и усвоить данные понятие – «непрерывное, сокровенное и доскональное изучение музыкальной литературы»[24].

В «Основах музыкальной композиции» используется базовый терминологический аппарат Шёнберга, ведь с построением музыкальной формы связаны главные волновавшие его проблемы – это понятия развивающей вариации, мотива, повторения, связности. Неоднократно повторяя, что форма в музыке, создающаяся на фундаменте гармонии, тональности и модуляции, «служит пониманию», Шёнберг фактически указывает на корень музыкальной эстетики нововенцев, сфокусированный в идее постижимости (Faβlichkeit), которая была вслед за ним воспринята Веберном[25].

К сущностным в теоретической концепции Шёнберга относится и понятие *музыкальной идеи* (напомним, что одна из его книг, представляющая собой сборник статей на разные темы, так и названа – «Стиль и идея»). «Я сам рассматриваю всю целостность пьесы как идею: идею, которую художник хочет выразить». В статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и идея» Шёнберг приводит следующий пример, демонстрируя различия между стилем и идеей:

---

[23] Там же. С. 176.

[24] Там же. С. 212.

[25] См. раздел о А. Веберне (*XVIII.2*).

плоскогубцы – простой инструмент, но его идея могла прийти в голову только гению. Сам инструмент постепенно совершенствуется и может даже выйти из употребления, но идея его не устаревает: «В этом разница между просто стилем и действительно идеей. Идея не может умереть никогда»[26]. Это достаточно емкое объяснение позволяет назвать шёнберговскую «музыкальную идею» некой обобщенной категорией музыкального содержания: это и целостность, и механизм поддержания этой целостности, то есть логически продуманная выстроенность материала, и сам материал (нечто аналогичное понятию темы)[27].

Для полноты картины, представляющей концепцию Шёнберга, затронем вопрос о додекафонии, хотя, как было сказано в начале этого раздела, Шёнберг не является теоретиком додекафонии и в основных его теоретических работах этот вопрос вообще не рассматривается.

Первая теоретическая формулировка идей Шёнберга принадлежит его ученику и, фактически, секретарю Эрвину Штайну. В 1924 году в венском журнале «Перелом» («Anbruch»), посвященном 50-летнему юбилею учителя, он опубликовал статью «Новые принципы формы» («Neue Formprinzipien»), где впервые в печатном виде разъяснялся 12-тоновый метод Шёнберга и связанные с ним новые принципы композиции. Основная идея статьи: тональность была формообразующим средством огромной силы; ее исчезновение требует новых принципов формообразования, в первую очередь контрапунктических. 12-тоновые последовательности без повторения звуков образуют особые звукоряды, представляющие собой нечто вроде коротких мотивов, в которых и сосредоточено всё формообразующее начало композиции. Роль старой тоники играет не один звук, а целый ряд – его Шёнберг называет Grundgestalt (основной образ, стержень)[28]. Штайн поясняет четыре формы 12-тонового ряда: *основную* (Grungestalt), *инверсию* (Umkehrung), *ракоход* (Krebs) и *инверсию ракохода*. По образному описанию Штайна, Шёнберг как бы берет шляпу и, поворачивая ее в разные стороны, говорит: «Это шляпа, и она ею остается, будем ли смотреть на нее сбоку, сверху или снизу». В этой же статье объясняется один из основных принципов додекафонии – единство горизонтали и вертикали. Grundgestalt есть закон для пьесы, можно было бы назвать его мотивом (от лат. motus – движение), так как всем гармоническим и мелодическим элементам композиции он дает импульс к движению, развитию. Шёнберг возводит собственные формообразующие принципы в своего рода строгий стиль на основе 12-ти звуков.

За 2 года до этой публикации – летом 1922 года – Шёнберг в беседе со своим учеником Йозефом Руфером поделился открытием, которое должно было обеспечить, по его мнению, превосходство немецкой музыки в веках. Шёнберг ут-

---

[26] *Schoenberg A.* Style and Idea. New York, 1950. P. 49–50.

[27] Подробнее о понятии музыкальной идеи у Шёнберга см.: *Шахназарова Н.* Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. М., 1975. С. 139–142; а также комментарий Е. Доленко в кн.: Арнольд Шёнберг. Основы музыкальной композиции. С. 214.

[28] Этот термин использовал и Хауэр (см. *VIII.1*).

верждал, что на разработку этого метода ушли многие годы (15 лет) и лишь к весне 1922 были окончательно оформлены теоретические и технологические положения, позволившие Шёнбергу обнародовать свои мысли. В феврале 1923 он собрал около двадцати своих учеников и друзей (среди которых были Берг, Веберн, Веллес, Штайн) и подробно объяснил им свой метод (собственно, эта встреча и стала материалом для статьи Штайна, опубликованной в 1924). Обнародование это уже не было новинкой, хотя уровень технической разработки проблемы и законченность системы были на несравнимой высоте по отношению к музыкальным произведениям других композиторов, представивших в те же годы (и значительно раньше Шёнберга) свои варианты 12-тонового метода композиции (Й. М. Хауэр, Е. Голышев, Ф. Х. Кляйн). Шёнберг болезненно относился к вопросу о приоритете в этой области и в ряде писем, предшествовавших официальной публикации в 1924 году его идей, эту свою озабоченность высказывал неоднократно. Не рассматривая здесь данный вопрос специально[29], отметим лишь, что в письмах к Й. М. Хауэру – основному сопернику Шёнберга в вопросе «венского приоритета» – содержатся важные формулировки, касающиеся существа проблемы додекафонии. Так, Шёнберг писал, что этот метод композиции дает «возможности логического формообразования при использовании двенадцати тонов»: «...для меня за выражением „логический" стоит комплекс, означающий: логика – мышление человека – мир человека – музыка человека – познание человеком природы и законов и тому подобное»[30].

Тема додекафонии затрагивается и во многих более поздних письмах Шёнберга, а также в статьях «Моя эволюция» и «Композиция двенадцатью тонами» (1941), опубликованных в книге «Стиль и идея». В них Шёнберг излагает сущность 12-тоновой техники, вновь возвращаясь к идее логической упорядоченности музыкальной материи. Приведем некоторые его высказывания[31]:

«Сочинение музыки двенадцатью тонами – не такой запретный и исключительный метод, как это обычно считают, прежде всего – это метод, требующий логического порядка и организованности, главным результатом которых должна быть ясность».

«Метод композиции двенадцатью тонами означает восстановление эффектов, прежде достигаемых структурными функциями гармонии».

«Мой метод имеет эстетическое и теоретическое обоснование, что не позволяет считать его просто техническим приемом. Музыка – это не просто очередной вид развлечения, а выражение музыкальных идей. Эти идеи должны отве-

---

[29] См. об этом: *Холопов Ю.* Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 70. М., 1983. Этот вопрос неоднократно рассматривался и зарубежными исследователями. Например, см. публикацию: *Simms B.* Who First Composed Twelve-Tone Music, Schoenberg or Hauer // Journal of the Arnold Schoenberg Institute 10/2 (1987). См. также тему *XVIII.1.*

[30] Арнольд Шёнберг. Письма. СПб., 2001. С. 158–159.

[31] *Schoenberg A.* Style and Idea. P. 92, 245, 221.

чать законам человеческой логики, они являются частью того, что человек может осознать, доказать и выразить. Исходя из этого, я пришел к следующему заключению: пространство, обладающее двумя или более измерениями и при этом выражающее определенные музыкальные идеи, представляет собой единство».

Необходимо отметить: Шёнберг всегда настаивал на том, что 12-тоновая техника не должна употребляться в качестве мертвой схемы. Эта мысль повторялась у него в разных вариантах. Один из них: «Не понимайте это как 12-тоновую теорию, называйте это сочинением двенадцатью тонами. Я лично придаю главное значение слову „сочинение"»[32]. Он подчеркивал, что существует много способов, разных индивидуальных творческих взглядов и методов, и додекафония только намечает некоторые основные правила, которых нужно придерживаться.

В письме к скрипачу Рудольфу Колишу (27 июля 1932), приславшему Шёнбергу свой серийный анализ его Третьего квартета, композитор высказывал сомнения в целесообразности подобной работы, которая лишь «может подсказать, еще недостаточно разбирающемуся в использовании рядов, как он может действовать, раскрыть ему какие-то чисто технические возможности сочинения». Но, убежден Шёнберг, эстетические качества при таких анализах не раскрываются или выявляются лишь попутно, поскольку они показывают, к а к это сделано, а не ч т о́ это такое. «Сколько раз я говорил: мои сочинения – двенадцатитоновые к о м п о з и ц и и, а не д в е н а д ц а т и т о н о в ы е композиции»[33]. Это ставшее уже знаменитым высказывание Шёнберга, фактически, может служить эпиграфом ко всей его музыкальной концепции – как собственно творческой, так и теоретической.

Нижняя граница шёнберговского учения относится к первым годам XX столетия, когда обрушившийся на музыкальный мир поток диссонантных новшеств способствовал распространению мифа о гибели гармонии. И в эти самые смутные для музыки годы появляется учение о традиционной гармонии. Верхняя граница учения Шёнберга примыкает к другому переломному моменту в истории музыки. Его учение о музыкальной форме появилось в 40-е годы, то есть накануне (а фактически уже во время) крутого поворота в области музыкальной композиции, подвергнувшего сомнению все основные музыкальные категории (те, о которых пишет Шёнберг в своих книгах) и заставившего вообще пересмотреть сами понятия музыки, а значит, и гармонии. Тем не менее, учение Шенберга о гармонии и форме, основанное на жестких законах музыкальной логики и непреходящих музыкальных ценностях, закладывает тот фундамент, без которого нет настоящего композиторского мастерства.

---

[32] Из письма Й. Руферу. Цит. по: *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 122.

[33] Арнольд Шёнберг. Письма. С. 239.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

▪ Источники

Schoenberg A. Structural Functions of Harmony. New York, 1954. Нем. перевод: Die formbildenden Tendenzen der Harmonie. Mainz, 1958.

Schönberg A. Harmonielehre. 7. Aufl. Wien, 1966.

Schoenberg A. Style and Idea. New York, 1950.

Шёнберг А. Основы музыкальной композиции / Пер., комм., вступ. ст. Е. Доленко / Под ред. Т. Кюрегян. М., 2000.

Шёнберг А. Упражнения по композиции для начинающих. Пер. и коммент. Е. Доленко / Под ред. Ю. Холопова. М., 2003.

Арнольд Шёнберг. Письма / Сост. и публ. Э. Штайна. Пер. В. Шнитке. СПб., 2001.

▪ Исследования

Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. Раздел III: Учение Шёнберга о тональной гармонии. М., 1966. С. 283–329.

4. Руководство по композиции Пауля Хиндемита

Теория Пауля Хиндемита (1895–1963) – одна из наиболее значительных в XX веке. Основной труд, где она изложена, носит подчеркнуто традиционное название: «Руководство по композиции» («Unterweisung im Tonsatz», в трех частях, 1937–1940). Важнейшие положения сосредоточены в первой, теоретической части книги; вторая и третья – практические, в них даются упражнения (соответственно, двух- и трехголосные).

Концепция Хиндемита, направленная на обоснование расширенного тонального мышления, вызвала у современников самые разные мнения. Представители умеренного направления считали ее эпохальным событием в музыкальной теории; приверженцы авангарда, наоборот, воспринимали ее как тормоз на пути эволюции музыки[1]. Эта система носит явный отпечаток художественной личности автора. В музыке Хиндемита традиции немецкого барокко, стремление к рационалистической уравновешенности и стилистической цельности, к простоте и ясности выражения своеобразно сочетаются с новыми чертами мелодики, гармонии и структуры. Столь же оригинальное переплетение старого и нового обнаруживается и в его теории[2], которая продолжает традиционное учение о гармонии и композиции в новых музыкальных условиях. Главную задачу «Руководства по композиции» можно определить как создание теоретической системы, способной объяснить гармонические структуры в любых стилях, исходя из объективных предпосылок.

Вместе с тем книга задумана автором не как исчерпывающее теоретическое исследование, всесторонне освещающее каждый из затронутых вопросов, но как практическое руководство для изучающего основы композиции (буквальный перевод ее названия – «Наставление в сочинении»). И именно практическая направленность представляет самую сильную сторону труда Хиндемита, хотя его проблематика по той же причине несколько ограничена.

Система Хиндемита выстроена логично и достаточно убедительно. Особенно ценно то, что как теоретическая концепция, так и практические упражнения вплотную подводят к освоению творческого опыта ряда композиторов XX века, и прежде всего самого Хиндемита. Разрыва между условными «школьными» трудностями и «настоящими» проблемами живой развивающейся тональной музыки здесь нет.

---

[1] Неоклассическая направленность концепции, как известно, противоречит тенденциям авангарда.

[2] Представление о тех положениях традиционной теории, которые не вошли в «Руководство», но поддерживаются Хиндемитом, можно получить из других его работ, например, из «Краткого курса традиционной гармонии» («A Concentrated Course in Traditional Harmony», 1943).

Основные идеи теоретической концепции Хиндемита касаются гармонии. В центре его теории два физических явления: натуральный звукоряд и разностные комбинационные тоны.

1. Рабочий материал

Рабочим материалом (Werkstoff) Хиндемит называет музыкальные звуки, интервалы, гаммы. Звук как физический материал музыкального искусства есть исходный пункт его теории. Ряд обертонов дает в определенном, порожденном самой природой порядке следующие интервалы: октаву, квинту, кварту, большие и малые терции и сексты, септимы и секунды. Первые шесть звуков обертонового ряда образуют мажорное трезвучие – «самое чистое и самое естественное из всех созвучий», которое «постоянно служит ориентиром, мерой и целью даже в тех частях сочинения, в которых оно избегается» (S. 39)[3].

От рассмотрения свойств натурального звукоряда Хиндемит переходит к образованию гаммы – «естественнейшего, простейшего и наиболее пригодного к употреблению сырья» для работы композитора (S. 31). Кратко описав и отвергнув несколько путей заполнения октавы, Хиндемит предлагает построить хроматическую гамму при помощи двух натуральных интервалов – чистой квинты и большой терции (а также их октавных перестановок). Исходя от обертонов «родоначального» звука *C* и используя эти интервалы, он получает другие звуки: *g, f, a, e, es, as*. От них аналогичным образом выводятся далее еще четыре звука: *d* (от *g*), *b* (от *f*), *des* (от *f*), *h* (от *e*), а от них – последний звук *fis* (от *d*) = *ges* (от *des*).

Полученные звуки хроматической гаммы Хиндемит рассматривает, руководствуясь принципом акустического родства, как некое семейство (S. 57–62):

- *Родоначальник* (Stammvater) – *C*.
- *Сыновья* (Söhne) – *G, F, A, E, Es, As*, так как они произошли непосредственно от *C*.
- *Внуки* (Enkel) – *D, B, Des, H*, так как они произведены от сыновей.
- *Правнук* (Urenkel) – *Fis*.

В отличие от традиционной теории все 12 звуков здесь трактуются как основные ступени гаммы, причем разделение их на более и менее удаленные от тонального центра не имеет ничего общего с разделением на основные и производные ступени, принятым в мажорной и минорной диатонике.

Получив базовый материал музыки, Хиндемит приступает к выяснению отношений между звуками.

2. Свойства материала

Взаимосвязь звуков, как предпосылка всякого звукового порядка, основана в первую очередь на различном их значении относительно друг друга. «При всяких сочетаниях звуков должны быть звуки господствующие и подчиненные» (S. 76). Поэтому исследование значения звуков есть, прежде всего, выяснение

[3] Здесь и далее цитаты даются по 2-му изданию: *Hindemith P.* Unterweisung im Tonsatz. Bd. I: Theoretischer Teil. Mainz, 1940.

того, какие из них главные, а какие подчиненные. Это касается всяких сочетаний – как по горизонтали, так и по вертикали.

Отношения между звуками по горизонтали устанавливаются, исходя из порядка, согласно которому выводились звуки хроматической гаммы. Он указывает не только на то, что звуки родственно связаны между собой, но и устанавливает «табель о рангах» звукового родства (S. 76).

Первым рядом – Reihe 1 (в дальнейшем сокращенно – P1) Хиндемит называет последовательность:

$$C - G - F - A - E - Es - As - D - B - Des - H - Fis.$$

В этом ряду родство звуков слабеет по мере удаления от основного тона, с позиций которого и создается карта связи двенадцати тонов, поэтому такая последовательность противоположна додекафонным рядам. Иерархия звуков в P1 сохраняется, по мнению Хиндемита, при всех обстоятельствах: «Здесь не имеют значения ни вопросы стиля, ни прогресс, так же как не может быть вопросов стиля в „единожды один" и прогресса в простейших законах механики» (S. 77). Закономерность P1 есть «мера и правило для связывания созвучий, порядка гармонического последования и благодаря этому – звукового развития композиции» (S. 78).

Если для рассмотрения взаимоотношений звуков в последовательности использовались закономерности натурального звукоряда, то для рассмотрения их в одновременности, по вертикали, используется другое физическое явление – *разностные комбинационные тоны* (РКТ). Суть их в следующем: при одновременном звучании двух звуков возникает третий, высота которого определяется разностью в частоте колебаний образующих его двух исходных звуков.

Комбинационные тоны могут быть найдены:

- вычитанием порядкового номера нижнего тона интервала из порядкового номера верхнего тона интервала: так фиксируется комбинационный тон *первого порядка* – КТ1;
- вычитанием порядкового номера первого полученного комбинационного тона из порядкового номера нижнего тона интервала: так фиксируется комбинационный тон *второго порядка* – КТ2;
- звучание новых комбинационных тонов быстро слабеет.

Например, разностные комбинационные тоны первого и второго порядков в следующих интервалах таковы:

	c^2 8 c^1 4	g^2 6 c^1 4	f^1 4 c^1 3	as^1 8 c^1 5	b^1 7 e^1 5
КТ1	c^1	*c*	*F*	*es*	*c*
КТ2		*c*	*f*	*As*	*g*
	8 – 4 = 4 4 – 4 = 0	6 – 4 = 2 4 – 2 = 2	4 – 3 = 1 3 – 1 = 2	8 – 5 = 3 5 – 3 = 2	7 – 5 = 2 5 – 2 = 3

Из особенностей расположения разностных комбинационных тонов Хиндемит делает два важнейших вывода о гармонических свойствах интервалов:

1. В зависимости от взаимного расположения РКТ происходит попарное объединение интервалов; теория обращений получает, таким образом, акустическое обоснование.

2. Поскольку комбинационный тон удваивает один из звуков интервала, этот звук усиливается, становится преобладающим и берет на себя роль основного тона (Grundton).

При изучении явления разностных комбинационных тонов устанавливаются основные гармонические свойства интервалов. Гармоническая действенность интервала тем больше, чем значительнее (по акустическим причинам) какой-либо из тонов интервала – особенно нижний, который усилен РКТ.

Результат исследования гармонических свойств интервалов изложен Хиндемитом в виде таблицы, которая названа *вторым рядом* – Reihe 2 (в дальнейшем сокращенно – P2):

c–c	*c–g* ; *g–c*	*c–e* ; *e–c*	*c–es* ; *es–c*	*c–d* ; *d–c*	*c–des* ; *des–c*	*c–fis*

Эта таблица иллюстрирует акустическую природу обращений интервалов. В квинте, терциях и септимах основным тоном является нижний звук, в кварте, секстах и секундах – верхний. Но сила основного тона в интервалах неодинакова. Наиболее весóм он в совершенных консонансах – гармонически сильных интервалах. Достаточно силен в большой терции и малой сексте. Остальные интервалы – гармонически более слабые. Для практического применения секунд и септим их собственный основной тон не имеет значения, так как в живом музыкальном контексте они обычно подчиняются более сильным интервалам. У тритона нет основного тона, чем и объясняется его неустойчивость. Комбинационные тоны дополняют тритон до доминантсептаккорда. Этим, по мнению Хиндемита, объясняется неустойчивость тритона, его стремление достичь тоники.

Два ряда Хиндемита составляют фундамент всей его музыкально-теоретической «постройки»:

- P1 – это показатель родства между звуками, P2 (с его интервальным распорядком) устанавливает соотношение частей созвучия.
- P1 говорит о тональных тяготениях, P2 – о степени слияния звуков в одновременности.

Таблицей P2 Хиндемит также дает свой ответ на вопрос тысячелетней давности о консонансе и диссонансе, показывает постепенность превращения одного явления в другое. Невозможно точно определить, где консонансы переходят в диссонансы, и эти термины сохраняются лишь для определения самых крайних границ звучания с точки зрения их удовлетворительного и неудовлетворительного действия: чем интервалы левее (по таблице P2), тем они консонантнее, чем правее, тем диссонантнее.

3. Аккорды

Как теоретик Новой музыки Хиндемит не ограничивается традиционными аккордами терцовой структуры. Наряду с ними он рассматривает множество других созвучий (которые для него имеют тот же аккордовый статус, как и обычные трезвучия), а также выступает против теории видоизменения аккордов: против обращения, альтерации и энгармонической многозначности. Аккорд для

Хиндемита есть самостоятельное внутренне цельное сочетание, структурно не зависящее ни от какого-либо прообраза, ни от контекста. Аккорд может быть построен по терциям, квартам, квинтам или другим интервалам, может иметь смешанную интервальную структуру.

Новая теория аккордики базируется на гармонических свойствах интервалов, составляющих созвучия (Р2). Различие между аккордами устанавливается в зависимости от их интервального состава. Основной тон сильнейшего интервала подчиняет своему влиянию основные тоны гармонически более слабых интервалов и становится основным тоном аккорда. Например, в аккорде *c · e · fis · a · cis · e · g* наиболее сильный интервал – квинта (дуодецима) *c–g*; ее основной тон – звук *c* – есть основной тон всего аккорда. Он может совпадать с басовым звуком (что придает аккорду бóльшую устойчивость), но может помещаться и в верхние голоса. При наличии тритона его гармоническая неопределенность и целеустремленность распространяется на весь аккорд. Поэтому все аккорды разделяются на два больших класса: без тритона и с тритоном. Таблица классификации аккордов, по Хиндемиту: см. с. 461.

Мажорное и минорное трезвучия (группа I, подгруппа 1) – «самые благородные из всех созвучий» (S. 125), наиболее самостоятельные и наиболее пригодные для заключения. Они могут быть связаны с любым другим аккордом. Аккорды I.2 уступают в ценности трезвучиям. Вследствие положения основного тона не в басовом голосе они не вполне пригодны в качестве заключительных аккордов, но могут выполнять, хотя и в меньшей мере, те же функции, что и трезвучия.

II группа (класс Б) охватывает созвучия, в которых тритон подчинен более сильным интервалам. Здесь уже имеются мягкие диссонансы (м. 7 и б. 2). Внутри группы аккорды расположены в порядке уменьшения мягкости и определенности их звучания.

В III группу объединены созвучия с произвольным числом тонов, включающие диссонирующие интервалы – секунды и септимы. «Они – малоблагородная и грубая порода» (S. 127). Лучшие из них содержат в себе аккорд из I группы или напоминающее его сочетание. Созвучия, обходящиеся лишь мягкими диссонансами (м. 7, б. 2), благороднее тех, что содержат м. 2 или б. 7. Все созвучия этой группы «несамостоятельны, в очень большей степени зависят от мелодического движения и не могут быть связаны с любым аккордом» (S. 127).

В IV группе находится «диковинная шайка колючих, пестрых, жестких созвучий. Здесь встречается всё, <...> что производит суматоху, возбуждает, потрясает» (S. 127). От них трудно ожидать той же безропотной покорности во всяком аккордовом последовании, к которой мы привыкли, имея дело с аккордами I и II групп. Лучше всего повинуются из них те, что состоят из небольшого числа звуков или похожи на простые аккорды.

Группы V и VI малы. Аккорды состоят из наслоения равновеликих интервалов, что придает им неопределенность. Если аккорд из двух кварт при октавном удвоении или обращении получает квинту, он перестает быть неопределенным и

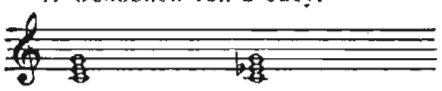
переходит в III группу. В VI группе слабый основной тон в м. 3 и б. 6 не может противостоять действию тритона, и весь аккорд становится неопределенным, как и сам тритон.

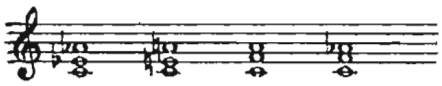
Если среди аккордов встречается двузвучие, то оно должно быть также отнесено к какой-либо группе, соответствующей его качеству: квинты и терции – к I.1, кварты и сексты – к I.2, секунды – к III.2, септимы – к III.1, тритон – к VI.

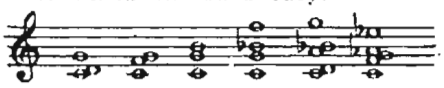
А. Аккорды без тритонов:

I. Без 2 и 7

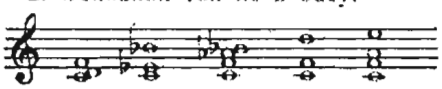
1. Основной тон в басу:



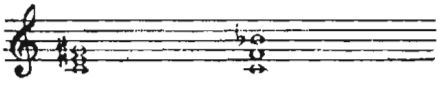
2. Основной тон не в басу:

III. С 2 и 7

1. Основной тон в басу:

и т. д.

2. Основной тон не в басу:



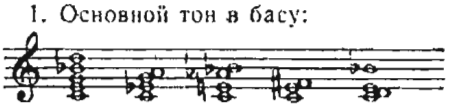
и т. д.

V. Неопределенные:

Б. Аккорды с тритоном:

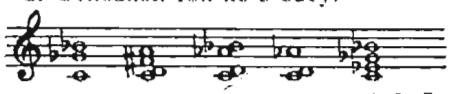
II. Без м. 2 и б. 7. Тритон подчинен

a) Только с м. 7. Осн. тон в басу:

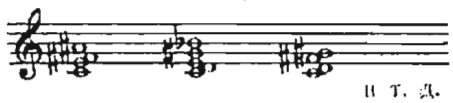
b) С б. 2 и м. 7

1. Основной тон в басу:

и т. д.

2. Основной тон не в басу:

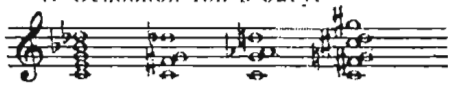


и т. д.

3. С несколькими тритонами:

и т. д.

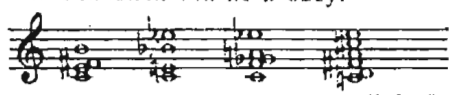
IV. С м. 2 и б. 7. Один или несколько тритонов подчинены.

1. Основной тон в басу:

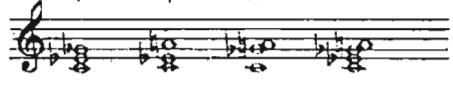


и т. д.

2. Основной тон не в басу:



и т. д.

VI. Неопределенные.
Тритон преобладает

Таким образом классифицируются все возможные аккорды: «Нет такого сочетания интервалов, которое не входило бы в какой-либо из отделов системы» (S. 129).

4. Основной тон

Новый принцип определения основного тона, предлагаемый Хиндемитом, выводится, как упоминалось выше, из различного гармонического значения интервалов P2. Подобно тому, как основной тон интервала получает преобладающее значение над другим звуком, основной тон одного из интервалов, входящих в состав аккорда, подчиняет своему влиянию остальные звуки, пронизывает собой весь аккорд. Им является гармонически наиболее сильный интервал из имеющихся в аккорде. Согласно P2, наиболее сильным гармоническим действием обладает квинта, наименее сильным – малая секунда и большая септима. Остальные интервалы занимают промежуточное положение. Их гармоническая сила постепенно убывает по мере удаления от квинты и приближения к большой септиме. Особняком стоят октава и тритон. Октавное удвоение какого-либо звука лишь увеличивает вес этого тона, но существенно не меняет гармонического содержания аккорда. Тритон не принимается в расчет, поскольку не имеет основного тона.

Отсюда устанавливаются следующие правила определения основного тона:

- «Если в аккорде имеется квинта, то ее нижний звук является основным тоном всего созвучия; так же обстоит дело с терциями и септимами, если в аккорде нет другого, более сильного интервала.
- При кварте, секстах и секундах – наоборот: если они – самые сильные интервалы в аккорде, то основным тоном является их верхний звук.
- Из удвоенных в октаву звуков имеет значение лишь один, а именно нижний. Если сильнейший интервал встречается неоднократно, то для определения основного тона служит нижний из них» (S. 120).
- «Безразлично, находится ли относящийся к основному тону дополняющий звук в той же октаве, в более высокой (при квинтах, терциях, септимах) или в более низкой (при квартах, секстах, секундах)» (S. 121).

Итак, основной тон аккорда есть основной звук сильнейшего интервала. В этом, прежде всего, и заключается принципиальное отличие теории основного тона Хиндемита от терцового принципа построения аккорда: основной тон устанавливается «на месте», без приведения звуков аккорда к основному виду.

Вместе с тем Хиндемит не отказывается от понятия *обращения* аккорда, но придает ему иное значение. Решающим фактором здесь является положение основного тона в аккорде: если он находится в нижнем голосе, то имеет место основной вид аккорда[4], а если в каком-либо ином – его обращение. В первом случае, когда влияние основного тона соединяется с силой баса (как фундамента гармонии), аккорд звучит более определенно и устойчиво, чем во втором. В этом существенное различие между аккордами.

[4] У Хиндемита такого выражения нет.

Конечно, теория основного тона Хиндемита дает ответ не на все вопросы. Автор не раз прибегает к упрощению проблем, оставляя в стороне многие подробности. Он стремится к предельной ясности, конкретности и практическому удобству, сам указывая на то, что его теория объясняет не все созвучия: например, ей не подвластны аккорды, включающие так много звуков, что отдельные элементы звуковой массы в этих условиях малозначительны; или аккорды, состоящие, напротив, из немногих звуков, но расположенных так далеко друг от друга, что их интервальные отношения воспринимаются с трудом.

Несмотря на некоторые шероховатости, хиндемитовская теория основного тона – оригинальное и удачное решение одного из труднейших вопросов теоретической гармонии. Понятию «основной тон аккорда» фактически придано в ней новое значение. Основной тон – это не просто звук, являющийся нижним, если расположить аккорд по определенным интервалам, а преобладающий в аккорде наиболее важный звук наиболее важного интервала. Основной тон является таковым и в буквальном смысле этого слова[5].

5. Основное двухголосие

От рассмотрения отдельных элементов гармонии Хиндемит переходит к связыванию аккордов между собой. Он различает «троякую энергию» аккордового последования: ритмическую, мелодическую и гармоническую. Каждая из них действует в двух направлениях: «Ритм определяет длительность аккордов и группирует их в формы благодаря разделению на акцентируемые и неакцентируемые построения. Мелодика проявляется в голосоведении как начало, регулирующее протяженность, и в господствующем двухголосии, которое выступает как ограничение объема звучания. Гармоническую энергию мы ощущаем в распределении гармонического веса и в отношениях звукового родства» (S. 137). Оставляя без внимания вопросы ритмики, Хиндемит приступает сразу к области мелодики. Он резко критикует чистую линеарность и справедливо утверждает неразрывность связи гармонии и мелодической линии.

Основное (или господствующее) двухголосие (übergeordnete Zweistimmigkeit) есть *сочетание, образованное басовым голосом и мелодией*. Оно является рамкой, очерчивающей основной контур звучания[6].

Мелодические линии, составляющие основное двухголосие, должны образовывать «безупречное, понятное без добавлений двухголосное соединение» (S. 142). Расстояние между голосами не играет никакой роли. Интервалы в ос-

[5] Хиндемитовские представления об основном тоне проливают свет на некоторые загадки музыкальной теории. Например, знаменитый квинтсекстаккорд II ступени, согласно функциональной теории гармонии являющийся основным аккордом (а не обращением), то есть аккордом с основным тоном в басу, получает очень простое объяснение. Становится понятным, почему аккорд $f \cdot a \cdot c \cdot d$, производимый от минорного септаккорда II ступени ($d \cdot f \cdot a \cdot c$), имеет мажорный характер звучания.

[6] По-русски это явление можно назвать *контурным двухголосием*.

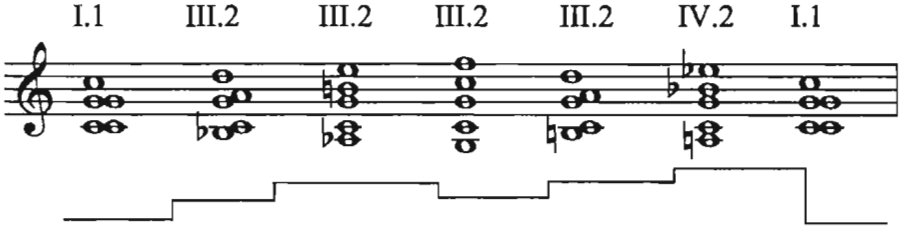
новном двухголосии должны быть тщательно рассчитаны, чтобы напряжения и разрешения закономерно чередовались друг с другом[7].

6. Гармоническое напряжение

Аккорды имеют разную степень гармонической напряженности, зависящую от их интервального состава и расположения. Переход от одного аккорда к другому либо сохраняет тот же уровень напряжения, либо изменяет его в ту или другую сторону более или менее резко. Изменение гармонического напряжения при последовании аккордов образует подъемы и спады – *гармонический рельеф* сочинений (harmonisches Gefälle).

Взглянем еще раз на таблицу аккордов, приведенную выше. Гармоническое напряжение возрастает при переходе от трезвучий к их обращениям внутри I группы, от аккордов I группы к аккордам II группы, от II к III, от III к IV – одним словом, при всяком переходе вниз или вправо по таблице. Исключение составляют неопределенные аккорды V и VI групп: их гармоническое напряжение примерно равно напряжению аккордов II группы. Имеются здесь и более тонкие градации. Если взять два аккорда одной подгруппы, например III.1, из которых один больше похож на трезвучие, чем другой, то при их последовании гармоническое напряжение также изменится, хотя и чуть заметно. Тональные отношения не играют здесь никакой роли: например, при соединении двух трезвучий кварто-квинтового соотношения гармоническое напряжение остается на одном уровне.

В результате изменения напряжения образуется естественное гармоническое crescendo или diminuendo, не подвластное исполнителю. Для демонстрации гармонического рельефа Хиндемит приводит следующий пример:



Основной тон всех аккордов здесь – один и тот же звук *C*. Мало помогают определению аккордов голосоведение и основное двухголосие. Лишь гармонический рельеф дает объяснение гармоническому развитию. После резкого усиления напряжения во втором аккорде этот уровень поддерживается в следующих четырех аккордах; в предпоследнем напряжение достигает своей кульминации и затем (еще более резко) спадает при переходе к последнему аккорду.

В этом примере ясно ощущается взаимодействие различных элементов музыки – основного двухголосия, голосоведения, основных тонов аккордов, гармонического напряжения. В данном случае скованность действия одного из них компенсируется значительным развитием остальных.

---

[7] Значение крайних голосов в многоголосной ткани постоянно подчеркивается традиционным школьным учением о гармонии.

7. Соединение аккордов

Гармоническое движение в последовании аккордов может быть достигнуто не только изменением гармонического веса, но и посредством чередования основных тонов. В зависимости от интервала, образуемого основными тонами аккордов, последние находятся между собой в различных отношениях – кварто-квинтовом, терцовом, секундовом, тритоновом. При этом качество того или иного интервала одновременно есть качество соотношения двух аккордов, и на последование их основных тонов тем самым распространяются закономерности Р2. Приводя примеры соединения трезвучий, основные тоны которых находятся в различном интервальном соотношении, Хиндемит пишет, что соединение аккордов кварто-квинтового соотношения имеет «более прочный фундамент», чем находящихся в соотношении, например, малой сексты (предполагается, что аккорды близки по «гармоническому весу»). При аккордовом последовании оказывается усиленной и мягкость терцового соотношения, и текучесть, мелодичность секундового. Неродственность звуков тритона распространяет свое качество наименьшей связности на последование аккордов с тритоновым соотношением основных тонов.

В аккордах класса Б (то есть с тритоном, см. таблицу на с. 461) недостаточно учитывать лишь их основной тон. Необходимо контролировать также и разрешение тритона как важнейшей составной части аккорда. Один из его звуков считается *ведущим* тоном, а именно тот, который образует наиболее консонирующий интервал с основным тоном аккорда. Например, в аккорде $c \cdot e \cdot g \cdot b$ основной – c, ведущий тон – e. Если оба звука находятся в одинаковом интервальном отношении к основному тону, то за ведущий тон принимается более низкий: например, в аккорде $c \cdot d \cdot f \cdot as$ – основной тон f, ведущий – d. Простейшим образом аккорд с тритоном разрешается в такой аккорд класса А, основной тон которого отстоит от ведущего тона на секунду или совпадает с ним (как при разрешении D^7).

Хиндемит подробно разбирает различные случаи соединения и разрешения аккордов. Но, «как и во всех предыдущих рассуждениях, и здесь <...> никакие аккордовые последовательности не клеймятся как неприменимые» (S. 156).

8. Образование тонального круга

При последовании звуков $c – e – g$ в любом порядке они воспринимаются как части аккорда C-dur, поскольку звуки квинты (кварты), находящиеся в отношении высшего родства (согласно Р1), подчиняют себе остальные звуки с их более слабым родством. Основной тон сильнейшего интервала (согласно Р2) – звук C – становится основным тоном всей группы. То же самое происходит при последовании звуков $c – e – g$ как основных тонов аккордов. Главный звук в группе основных тонов есть центр образующегося тонального круга, то есть тоника.

Есть и другие факторы, способные влиять на образование тональных отношений, в особенности при отсутствии гармонически сильных интервалов между основными тонами. Вследствие тактового акцента или превосходства в длительности тоникой может стать звук, не предназначенный к этому по чисто интервальному признаку. Заключительный, целевой аккорд занимает столь важное

место в аккордовом последовании, что всегда стремится стать господствующим. Наконец, аккорд из I группы, оказавшись среди более сложных аккордов II, III и IV групп, имеет тенденцию утвердиться в качестве тонального центра.

Для возникновения тонального ощущения необходимо не менее трех аккордов класса А: лишь при «двусторонней» поддержке аккорда, претендующего на роль центра, вполне определяется его роль как тоники. Среди аккордов класса Б тональная ясность возникает уже при звучании одного из них – ввиду тяготения тритона. Однако тоника в этом случае реально отсутствует до тех пор, пока не прозвучит разрешающий аккорд класса А. При последовании нескольких аккордов с тритоном их тональная принадлежность устанавливается в зависимости от основного тона разрешающего последнего аккорда класса А. Если он вообще не появляется, тоникой становится основной тон последнего аккорда, хотя бы и с тритоном.

Наиболее простые аккорды класса Б обладают ярко выраженным доминантовым свойством, поэтому при их последовании без разрешения образующийся центральный тон следует рассматривать как доминанту тональности, лежащей квинтой ниже.

Хиндемит подчеркивает важность каденций как тонально-организующего средства. Ценность каденции определяется участием всех видов энергий (ритмической, мелодической и гармонической). Каденции возможны с любым последованием основных тонов, однако тонально-объединяющее действие их различно. Наиболее эффективны те из них, которые используют ходы (основных тонов) на наиболее сильные интервалы или близко родственные центральному тону звуки (например, *D – G – C* или *F – G – C*).

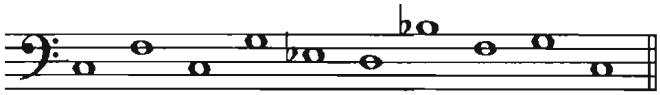
Чередование основных тонов позволяет установить более широкие тональные связи согласно закономерностям P1. Основные тоны, подчиненные тональному центру, Хиндемит называет *ступенями* (Stufen). Для обозначения их связного последования он пользуется специальным термином – Stufengang.

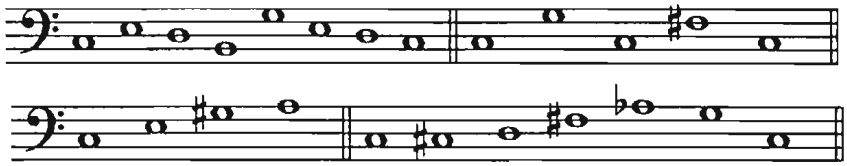
Последование ступеней (Stufengang) не есть распространенная каденция, поскольку оно не обнаруживает характерного для каденции стремления к завершению. Но у них есть общее: «основные тоны аккордов должны быть тонально связанными, чтобы было понятно возвышающееся над ними аккордовое последование» (S. 173).

Благодаря группировке основных тонов, преобладающее значение может получить новый звук. Происходит *модуляция*, имеющая огромное значение.

Хиндемит дает ряд правил и ограничений, способствующих нормальному последованию основных тонов. Ощущение тональности поддерживается неоднократным возвращением к главному тону, появлением близко родственных ему ступеней, одинаковыми начальным и конечным звуками. Ясности и плавности гармонического развития могут помешать: избегание на больших участках интервалов с близким родством, ходы на тритон (за исключением тех случаев, когда один из его звуков оказывается вспомогательным к звуку более сильного интервала), ходы по звукам аккорда (кроме мажорного или минорного), хроматическое ведение ступеней или их явная мелодическая трактовка.

Пример нормального последования основных тонов:



Пример нежелательного последования основных тонов:

Все эти рекомендации, по Хиндемиту, не предполагают безусловного запрещения. «Если особый эффект какого-нибудь места требует тритонового соединения, то композитор должен его применить; если хроматическое ведéние ступеней есть художественное средство выразить с наибольшей отчетливостью замысел сочинения, оно несомненно должно быть применено» (S. 177). Но в качестве ориентира и предостережения они должны препятствовать гармоническим процессам, которые могут, помимо воли композитора, помешать осуществлению его намерений.

В заключении главы о гармонии Хиндемит показывает практическое применение новых гармонических закономерностей. Приводится аккордовое последование, которое, по его словам, «звучит отвратительно» (S. 189) из-за таких ошибок, как: зигзагообразность линии рельефа, возвращение основных тонов, не способствующее гармоническому развитию, тормозящие повторения, плохое двухголосие. Руководствуясь высказанными ранее общими положениями, Хиндемит последовательно проверяет и исправляет в данном образце: основное двухголосие (в котором теперь правильно чередуются напряжения и разрешения), гармонический рельеф (после исправления постепенно нарастающий к кульминации и спадающий к заключительному аккорду), последование ступеней, линию ведущих тонов, тональное строение, голосоведение. В результате целое приобретает вид, эстетически удовлетворяющий Хиндемита.

9. Мелодика

В соответствии с общим уклоном книги в область гармонии в главе о мелодике большое место занимает анализ звуковысотной стороны мелодии. Вновь подчеркивая связь между мелодикой и аккордикой, Хиндемит указывает на огромную роль гармонии в образовании мелодии и прямо говорит, что гармония для него это исходный пункт при рассмотрении мелодических явлений. Действие связующих сил гармонии не ограничивается лишь «вертикалью». Основной тон сильного интервала может подчинить своему влиянию и несколько следующих друг за другом звуков. В простейшей форме это происходит при мелодическом движении по ступеням трезвучий или простейших септаккордов. Гармоническая сила подобного сильного основного тона ясно ощутима тогда, когда это движение осложняется неаккордовыми звуками.

Смена гармонических групп в мелодии подчиняется тем же законам, что и смена аккордов. Тем самым на гармонические группы мелодии распространяет-

ся всё сказанное ранее о весе и родстве аккордов, хотя и в меньшей степени – поскольку гармония здесь, подчиненная мелодическим силам, не может развиваться свободно.

Хиндемит анализирует и другое явление в области мелодики – *секундовое движение* (Sekundgang)[8], имеющее двоякое применение. В малом плане секунды заполняют гармонически более сильный интервал; они могут быть помещены также перед первым звуком такого интервала или после второго его звука. В более крупном плане движение по секундам служит важным конструктивным целям. В каждой мелодической линии есть звуки менее и более опорные, каким-то путем выделяемые среди других: например, крайние (верхние или нижние) звуки в мотивах, фразах; звуки, подчеркнутые ритмически или метрически; линеарно-обособленные или наоборот, служащие «осью» для верхних или нижних вспомогательных, и т. д. «Основной закон искусства построения мелодии гласит, что ровное убедительное мелодическое развитие достигается только тогда, когда эти главные точки мелодии продвигаются по секундам» (S. 228). Бывают мелодии, в которых последование ступеней вполне удовлетворительно, а секундовый «остов» страдает либо однообразием, либо хаотичностью. Возможны и обратные случаи. В наилучшем варианте присутствуют и логичное, убедительное последование гармоний, и хорошее секундовое движение.

Последняя глава теоретической части книги Хиндемита содержит а н а л и з ы (мелодические и гармонические) фрагментов произведений разных эпох. Здесь представлены: средневековая секвенция Dies irae, баллада Гильома де Машо «Il m'est avis», трехголосная Инвенция f-moll И. С. Баха, вступление к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда», I часть Фортепианной сонаты И. Стравинского, Фортепианная пьеса А. Шёнберга op. 33a, вступление к симфонии «Художник Матис» самого Хиндемита.

Из анализов Хиндемита ясно, что его метод дает ответ на ряд о б щ и х вопросов, актуальных для тональной гармонии разных стилей; сам же он стремился показать, прежде всего, как определять аккорд и тональность в живом музыкальном произведении. И хотя задачу стилевой характеристики гармонии он специально перед собой не ставил, в анализах Хиндемита раскрываются колоссальные гармонические различия, например, в музыке Машо и Шёнберга – в аккордике, гармоническом напряжении, характере тональных связей, голосоведении. Таким образом, метод Хиндемита, помимо общих фундаментальных закономерностей, касается и некоторых важнейших качеств того или иного стиля, позволяя сделать очередной шаг в этом направлении.

Теория Хиндемита обладает многими ценными качествами. Прежде всего, важно, что ее автор подходит к сочинению как музыкант-практик, знаток своего ремесла, трезво оценивающий то или иное сочетание звуков. Для него красота музыкального произведения возникает в результате его правильного построения в соответствии с объективными законами, обусловленными свойствами самого музыкального материала. Хиндемит далек от того, чтобы сомневаться в значе-

[8] По сути, оно родственно общеизвестной *скрытой полифонии*.

нии для работы композитора таланта и вдохновения, но основная его мысль направлена против всякого рода мистических озарений и прозрений.

Точное знание возможностей музыкального материала есть, по Хиндемиту, отправной пункт для творчества. Приведем типичное в этом смысле рассуждение композитора: «Часто случается, что тема с хорошей находкой в основе не хочет принимать вид, желательный для композитора. Он пробует то одно, то другое и находит некоторые места, которые не улучшаются ни более удачной находкой, ни более усердной отделкой. Либо они хороши сами по себе, но не подходят к окружению, либо хорошо связываются, но не красивы в деталях. Чтобы знать, в чем причина противодействия звуков, нужно лишь проверить последование ступеней или секундовое движение. Тогда либо последование ступеней скажет композитору, что развитию мешает плохое гармоническое построение, либо он увидит в секундовом движении, что мелодии не позволяют развиваться пропуски, скачки или неточности голосоведения. Если он изменит в соответствующих местах звуки таким образом, что последование ступеней и секунд улучшится, то тема вдруг приобретает убедительную форму» (S. 233–234). Здоровый практицизм теории Хиндемита, таким образом, ориентирует учащегося, прежде всего, на высокий профессионализм как на прочную базу композиторской работы.

Система Хиндемита есть система тональной гармонии. Ее новые положения позволяют объяснить всякий аккорд и всякое тональное последование в музыке любого стиля. В этом ее универсализм, пусть и весьма относительный – хотя бы потому, что в подобной, небольшой по объему, работе невозможно сколько-нибудь полно охарактеризовать конкретные специфические особенности всех гармонических стилей. Система Хиндемита универсальна лишь в том смысле, что в ней сформулирован самый общий закон ладогармонических связей между звуками по вертикали (P2) и по горизонтали (P1). Однако проявление этого закона в том или ином гармоническом стиле может быть разным в зависимости от конкретных условий.

Ценность представляют и некоторые другие положения системы Хиндемита. Важнейшие из них – новое понимание основного тона, интервала и аккорда, принцип классификации аккордов, трактовка основного двухголосия как костяка всякого многоголосного сочинения, исследование секундового движения в мелодии, учение о гармоническом весе аккордов.

К наиболее значительным принадлежит идея тональности. Хиндемит – принципиальный противник так называемой атональности и додекафонии. Считая атональность глубоким заблуждением («тональность есть сила, подобная земному притяжению», S. 183), он обрушивается и на сами слова «атональность» и «политональность». Опираясь на свое понимание основного тона аккорда, он находит тональность даже в пьесе Шёнберга, написанной без видимого отношения к тональному центру.

Конечно, хиндемитовская тональность – не то же самое, что тональность в традиционном ее понимании: «Тональность с ее запасом аккордов не есть данная природой предпосылка звуковых явлений. Природой даны лишь интервалы.

Благодаря сопоставлению интервалов (или их сочетаний – аккордов) возникает тональность. Мы не отданы больше тональности, напротив, у нас теперь свободны руки, чтобы придать тональным связям такой вид, который мы считаем необходимым» (S. 132). Другими словами, традиционные тональные гаммы и простейшие аккорды не являются более исходным пунктом для построения тональности. Тональность есть качество, образующееся в результате взаимодействия следующих друг за другом интервалов и аккордов, даже если они сами по себе принадлежат к различным диатоническим тональностям или, наоборот, не принадлежат ни к какой диатонической тональности.

Во второй, практической части «Руководства» Хиндемит сразу же предоставляет в распоряжение учащегося все 12 звуков хроматической гаммы, чтобы облегчить ему впоследствии переход к более сложным средствам. И сразу же дается ряд предписаний, фактически сводящих хроматику к полидиатонике. Например, правило 13 гласит: «никакой хроматики» (то есть никаких последований по хроматической гамме, которую Хиндемит считает плохим материалом для построения мелодии)[9]. Таким образом, хроматика трактуется им как комплекс диатонических образований, то есть как *миксодиатоника*. Подобно тому, как кварто-квинтовость пронизывает аккордику Хиндемита, кварто-квинтовые ладовые связи играют огромную роль и в тональной структуре, выявляя и подчеркивая диатонические элементы, «сплавленные» в хроматику. Таким образом, в хиндемитовской тональности сохраняется значение основного тона – тонального центра, но в отличие от традиционной тональности в ней не сохраняются ограничения диатонического звукоряда.

Неоклассическая направленность определяет многие ценные стороны личности Хиндемита – композитора и теоретика. Но и наиболее общий недостаток хиндемитовской концепции органически связан с самим существом его как художника-неоклассика. Новые гармонические средства он стремится использовать таким же образом, как и традиционные – словно хочет сделать «старую музыку с новыми гармониями». Отсюда столь частый у него внеисторический подход к проблемам теории. В поисках прочных ценностей Хиндемит готов закрыть глаза на всё многообразие исторически развивающихся форм проявления тех самых общих закономерностей, которые он столь высоко оценивает. Создав свою теорию, он старается не только убедиться в ее действенности в разных стилевых условиях, но (вольно или невольно) пытается свести своеобразие каждого стиля к универсальному закону и остановиться на этом (хотя ничто не вынуждает его к подобному ограничению).

Система Хиндемита фиксирует закономерное завершение идеи монотональности в современной музыке. Отказавшись от основного диатонического звукоряда и от классических тональных функций, Хиндемит продолжает свято верить в формообразующее действие основного тона. Отсюда некоторая искусственность его тональности. Материал сам по себе не указывает на ту или другую то-

[9] *Hindemith P.* Unterweisung im Tonsatz. Bd. II: Übungsbuch für den zweistimmigen Satz [Упражнения в двухголосном складе]. Mainz, 1939. S. 25.

нальность. Тяготение к тонике и ощущение центра возникают вследствие определенного обращения с интервалами и аккордами, а не потому, что они сами этого требуют. Глава семейства звуков, захватив ключевые позиции, «вход и выход», поставил себя в исключительное положение, от него все остальные получают место – без особого желания, но лишь в силу необходимости.

Пока мы имеем дело с трезвучием в качестве тонального центра и с диатоникой, характер тонального материала обусловливает необходимость одного центра как первостепенного фактора организации. Характер же хиндемитовского материала (в частности безграничность аккордовых сочетаний) вовсе не обязывает его к монотональности. Отсюда специфический «силовой» характер установления основного тона – основной тон сильнейшего интервала есть основной тон всего аккорда.

Практически не учитывается и контраст функций аккордов как источник тонального тяготения. По Хиндемиту, не контраст тонально противоречащих друг другу звуков, а та или иная степень удаления их от тоники служит главной движущей силой гармонического развития. Можно привести немало примеров, вступающих в противоречие с жесткими канонами хиндемитовской теории. Так, тритоновая ступень, считающаяся наиболее далекой от тонального центра, в определенных ладовых условиях может оказаться с ним в самом близком родстве (например, система дубль-функций у позднего Скрябина). Хиндемит совсем не уделяет внимания художественным возможностям полигармонии, несмотря на то, что сложная аккордика сама по себе имеет тенденцию к расслоению.

Пытаясь объяснить минорное трезвучие (по аналогии с мажорным) с помощью комбинационных тонов, Хиндемит получает результаты, противоречащие слуховому восприятию: основным тоном трезвучия c-moll оказывается звук *as* (!). Признавая здесь свое поражение, Хиндемит пишет: «Что же в действительности представляет собой минорное трезвучие? Я считаю его, не следуя больше новой теории, омрачением мажорного трезвучия» (S. 101–102)[10].

Недостаточно аргументирован Хиндемитом и порядок последования P1. Сам он не формулирует принципы выведения новых звуков, но из его рассуждений ясно, что их три: к исходному звуку ближе тот, который а) выводится от более родственного к тонике звука, б) выводится более простым соотношением колебаний, в) является обертоном к данному звуку, а не наоборот (иначе *f* было бы ближе к *c*, чем *g*).

Согласно этим принципам звук *h* (выводимый от *g* или *e*) должен быть ближе к *c*, чем *des*, выводимый от *f* или *as*. Хиндемит же производит *h* только от *e*, а *des* только от *f*. Из-за этой нелогичности и возникает P1. Но если более последова-

[10] Можно дать следующее простое объяснение минорному трезвучию: оно (в отличие от мажорного) не является абсолютным консонансом. Если мажорное трезвучие совпадает с нижними звуками натурального звукоряда, то терция минорного отклоняется от него. В этом противоречии природе – причина несколько тусклого и мрачного характера, присущего минорному трезвучию. Хиндемит же хочет представить минорное трезвучие как часть натурального звукоряда (тоны 10, 12, 15), игнорируя это противоречие.

тельно выдерживать хиндемитовский принцип выведения родственных звуков, то получается следующий ряд (отличающийся от P1 очередностью десятого и одиннадцатого звуков):

C – G – F – A – E – Es – As – D – B – H – Des – Fis.

В «Руководстве по композиции» Хиндемит говорит почти исключительно о гармонии. Однако все рассматриваемые явления – тональный круг, модуляция, слышимость основных тонов – суть важнейшие элементы и формообразования. Отдельные тонкие замечания о музыкальной форме разбросаны по всей книге[11].

В целом теоретическая концепция Пауля Хиндемита содержательна и стройна. Широкое ее значение заключается в том, что она концентрирует в себе тенденции современной монотональности вообще и доводит их до логического конца. Рассмотрение гармонических средств современной музыки с точки зрения композитора – теоретика и практика – дает ключ к пониманию гармонического языка многих явлений тональной музыки XX столетия.

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. Bde. I–III:
Bd. I: Theoretischer Teil. Mainz, 1937; neue erweiterte Ausgabe – 1940;
Bd. II: Übungsbuch für den zweistimmigen Satz. Mainz, 1939;
Bd. III: Übungsbuch für den dreistimmigen Satz. Mainz, 1970.
Hindemith P. A Concentrated Course in Traditional Harmony. New York, 1943.
Hindemith P. Elementary Training for Musicians. New York, 1946.
Hindemith P. Traditional Harmony. Part 2. New York, 1948.
Hindemith P. Aufgaben für Harmonie-Schüler. Mainz, 1949.
Hindemith P. Harmonieübungen für Fortgeschrittene. Mainz, 1949.

▪ Исследования

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 45–57, 60–80.

Холопов Ю. Н. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность. Вып. 1. М., 1962. С. 303–338.

Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. Раздел I: Вопросы музыкальной теории в книге П. Хиндемита «Руководство по композиции». М., 1966. С. 216–255.

[11] Хиндемит – мастер метких и остроумных характеристик. Например, известно его высказывание о том, что секстаккорды «лежат на боку», а квартсекстаккорды «стоят на голове» (S. 144).

5. Новые лады и ритмы Оливье Мессиана

Оливье Мессиан (1908–1992) – одна из крупнейших фигур европейской музыкальной культуры XX столетия. Композитор, органист, педагог, он также автор значительных теоретических трудов, обрисовывающих весьма стройную концепцию, особенностью которой является направленность на собственную музыку.

Теория Мессиана, несколько ограниченная набором проблем, охватывает в основном две области: 1) музыкальное время и ритм, 2) гармония, точнее – новая модальность. Помимо этого современную науку о композиции, безусловно, обогащают ценные наблюдения Мессиана относительно музыкального формообразования.

Первая теоретическая работа, в которой изложены главнейшие композиционные принципы Мессиана, так и называется: «Техника моего музыкального языка» (1942)[1]. Она состоит из двух частей: теоретическая часть включает 19 небольших глав, где Мессиан касается различных сторон музыкальной композиции – ритма, мелодии, формы, гармонии, лада; нотно-иллюстративная часть содержит 382 примера, в подавляющем большинстве из собственной музыки (а также из произведений Дебюсси, Равеля, Мусоргского, Грига, Моцарта, Бартока, Стравинского)[2].

Второй теоретический труд Мессиана – «Трактат о ритме, цвете и орнитологии» (1949–1992)[3] – без преувеличения можно назвать самым монументальным исследованием времени-ритма в XX веке. Ему композитор посвятил почти полвека своей жизни. В сравнении с его «Техникой...», содержащей массу новейших и оригинальнейших идей, но относительно локальной, «Трактат о ритме» задуман как грандиозное обобщение, с выходом во множество важнейших областей человеческого знания. В его основании лежат самые разные источники: помимо главного – Священного писания, в нем учитывается еще и богословие (св. Фома Аквинский), философия (Анри Бергсон), мифология (преимущественно индийская), физика, геология, астрономия, филология, лингвистика, эстетика, эзотерика, теория музыки, литература, живопись. Круг явлений, трактуемых Мессианом ритмически, расширен до предела: не только высоты, гармонии, паузы, но и плотности, тембры, темпы, – все они рассматриваются в аспекте ритма. Подробному и детальному анализу подвергаются в трактате греческая метрика, индийские ритмы и средневековые грегорианские невмы. Эти три области составляют основу ритмической техники самого Мессиана.

---

[1] Technique de mon langage musical. Paris, 1944.

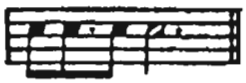
[2] В русском издании (см. в источниках) нотные примеры вставлены в текст.

[3] Traité de rythme, de couleur, et d'ornitologie. Paris, 1994, 1995, 1996 (опубликовано 3 тома).

▪ **Ритмы**

В сфере метроритма Мессиана особенно привлекают художественные возможности свободной метрики, не скованной регулярностью тактового акцента (главы II–VI «Техники моего музыкального языка»). Музыку со свободной метрикой он называет *аметрической*, и именно ее только и считает по-настоящему ритмической (она связана, в частности, с использованием ритмов простых чисел – 5, 7, 11, 13)[4]. «Естественный вид» ритма для него – ритм без метра. Никаких симметричных тактов с их равномерной пульсацией; точкой отсчета в ритмической системе Мессиана является такая структура, в которой метр и размер заменяются свободными мультипликациями наименьшей ритмической единицы (к примеру, шестнадцатой). К новой трактовке метроритма Мессиан, по его собственному признанию, пришел через «Весну священную». Первый пример в «Технике моего музыкального языка» представляет образец ритма из этого знаменательного во многих отношениях балета Стравинского[5].

Ссылаясь на исследования различных ученых о метрике древнегреческой музыки и грегорианского хорала, Мессиан обращается к древнеиндийским ритмам, таблицу которых (120 видов) составил индийский теоретик XIII века Шарнгадева. Среди первых его нотных образцов – индийская ритмическая формула «рагавардхана», на примере которой Мессиан показывает разные приемы ритмического развития:



Если сделать его ракоход или, по Мессиану, *обратить* его (см. далее), раздробив одновременно первую длительность на три четверти, получатся две ритмические фигуры («А» и «В»), вторая из которых представляет собой неточное уменьшение первой:

Добавление точки ко второй восьмой делает вторую половину *необратимой* (nonretrogradable)[6], так как при возвратном движении от конца к началу фигура «В» получает тот же самый вид.

Из этих преобразований Мессиан делает три важных для его теории вывода:

---

[4] В качестве примеров «неритмической» музыки Мессиан называет сочинения Баха, Прокофьева, военные марши и даже джаз, а к «ритмической» относит только неквадратную музыку без простых симметричных повторений – что кажется несомненным парадоксом.

[5] «Великая священная пляска», тт. 2–5 после ц. 146.

[6] Правильнее ее следовало бы называть *неракоходной*.

1. К любому ритмическому рисунку можно добавить (или изъять из него) сколь угодно малую длительность, которая нарушает его метрическое равновесие.

2. Любой ритм, взятый в увеличении или в уменьшении, может иметь формы более сложные, чем простое удвоение, свойственное классической музыке.

3. Существуют ритмы, которые невозможно обратить.

Мессиан подробно, к тому же пользуясь своей индивидуальной терминологией, описывает несколько ритмических приемов, принципиально важных для его техники. Прокомментируем некоторые его открытия в сфере ритма, включая три вышеназванных[7].

1. *Добавочная длительность* – «короткая длительность, добавленная к какому-нибудь ритму с помощью либо звука, либо паузы, либо точки» (с. 12)[8]. Такая длительность, нарушающая регулярность чередования метрических долей, делает ритм, по словам композитора, «восхитительно прихрамывающим», придает ему весомость и остроту[9].

2. *Увеличенные и уменьшенные ритмы.* Мессиан приводит таблицу этих ритмов, включающую в себя: а) добавление четвертой части длительности, б) добавление трети длительности, в) добавление точки (или добавление половины длительности), г) классическое увеличение (или добавление длительности самой к себе), д) добавление удвоенной длительности, е) добавление утроенной длительности, ж) добавление учетверенной длительности. Уменьшение включает обратные варианты, расположенные соответственно перечисленным выше: а) изъятие пятой части длительности, б) изъятие четвертой части длительности, в) изъятие точки (или изъятие трети длительности), г) классическое уменьшение (или изъятие половины длительности), д) изъятие 2/3 длительности, е) изъятие 3/4 длительности, ж) изъятие 4/5 длительности (с. 17).

Еще большее разнообразие достигается благодаря неточному увеличению или уменьшению длительности.

3. *Необратимые ритмы* – важнейшее понятие теории Мессиана. Имеются в виду ритмические структуры (от трех длительностей до целых последовательностей), читающиеся одинаково справа налево и слева направо. Это зеркально-ракоходные ритмы с центром в виде общей длительности. Логическая пара к необратимым – *обратимые ритмы*, то есть имеющие в ракоходе другой вид, чем в прямом движении[10].

---

[7] В дальнейшем изложении используется материал обоих мессиановских исследований – «Техника моего музыкального языка» и «Трактат о ритме».

[8] Здесь и далее в скобках указаны страницы по цитируемому русскому изданию: *Мессиан О.* Техника моего музыкального языка. М., 1995.

[9] См. пример 13 из «Техники моего музыкального языка» – «Танец ярости для семи труб».

[10] Примечательно, что общепринятыми терминами – *ракоходный*, *зеркально-ракоходный* – Мессиан не пользуется, предпочитая свои.

Необратимые структуры Мессиан находит в индийских ритмах (например, № 51 «Виджайя»). По его мысли, они наделены магической сущностью (магические треугольники и квадраты) и имеют аналогии в живом мире (например, в крыльях бабочек), в устройстве человеческого тела, в архитектурных сооружениях и во французских садах[11].

4. *Пермутации* – перестановки длительностей, одна из любимейших техник Мессиана. Первый вариант симметричных пермутаций – *интерверсии* (обращение изнутри наружу). Пример: последний из Четырех ритмических этюдов («Огненный остров 2»)[12].

5. *Ритмические невмы* – пример оригинальной ритмо-творческой фантазии Мессиана. Короткие мелизматические мелодические группы грегорианского хорала (невмы) «переводятся» из высотного параметра в ритм на основании некоторых закономерностей их мелодического строения. Так грегорианская мелодия воплощается в группе длительностей. Пример: третий из Четырех ритмических этюдов, имеющий соответствующее название – «Ритмические невмы».

6. *Ритмические персонажи* – так Мессиан назвал особую ритмическую технику, с которой он впервые столкнулся при анализе ритмических новаций «Весны священной». Этим термином, описанию которого композитор посвятил целую главу своего «Трактата о ритме», он очень гордился, считая его точно выражающим смысл явления. Суть техники – неодновременное прибавление или изъятие длительностей в разных ритмических рисунках, увеличение или уменьшение элементов в ритмических группах[13]. Так, трем ритмическим группам придается разный смысл: длительности первой группы постоянно возрастают, длительности второй группы уменьшаются, в третьей группе длительности неизменны. Фактически здесь речь идет об оригинальных формах, выраженных через ритм. Пример из музыки Мессиана: V часть симфонии «Турангалила» (шесть ритмических персонажей: два в увеличении, два в уменьшении, два неподвижных; при этом действие трех первых усложняется ракоходным преобразованием трех других).

Естественно, все упомянутые выше ритмические формы могут смешиваться друг с другом и образовывать различные виды полиритмии и полиметрии.

Мессиан называет следующие виды полиритмии:

---

[11] Обратим внимание на причудливый и в этом весьма типичный для Мессиана подбор сравнений.

[12] Индивидуально сочиненная числовая формула (7 – 6 – 8 – 5 – 9 – 4 – 10 – 3 – 11 – 2 – 12 – 1) накладывается на хроматический ряд длительностей (от самой короткой до самой длинной). Это способ получения нового ряда из исходного. Вслед за одной интерверсией делается другая точно так же: ритмы полученного ряда нумеруются от 1 до 12 и далее, согласно формуле интерверсии, производится следующий ряд. В данной пьесе используются все 10 возможных интерверсий.

[13] Мессиан конкретизирует это на примере театральной сцены конфликта с тремя персонажами: первый персонаж активен, он руководит игрой; второй – действует под руководством первого, подчиняясь ему; третий – лишь присутствует при конфликте, оставаясь пассивным.

1. Два ритмических рисунка неравной длительности накладываются друг на друга и повторяются до тех пор, пока не придут к исходной комбинации (по Мессиану, самый простой, «детский» способ).

2. Остинатно проводимая в одном голосе ритмическая фигура сочетается с различными видами ее увеличения и уменьшения.

3. Наложение ритма на его ракоход.

4. Ритмический канон, причем имитируется только ритмический рисунок, а мелодия (или аккордовая последовательность) не имитируется, или имитируется независимо от ритмического канона.

5. Канон с помощью добавления точки.

6. Канон из необратимых ритмов.

7. Ритмическая педаль. В отличие от второго из упомянутых здесь видов полиритмии, ритмический рисунок педали может не иметь ничего общего с окружающими его ритмами; одна ритмическая педаль может быть наложена на другую или другие.

Конечно, некоторые из вышеназванных ритмических техник весьма успешно разрабатывались многими композиторами (например, ритмические каноны или педали). Но Мессиан был первым, кто сформулировал и систематизировал их в максимальном объеме, снабдив солидным философским фундаментом. Новаторская концепция времени-ритма Мессиана помимо общефилософского и общекомпозиционного значения имеет еще и несомненную практическую направленность.

- **Лады**

Второй важнейший отдел музыкально-теоретической системы Мессиана связан с его ладовой теорией. В качестве тонально-организующего средства своей музыки он указывает на так называемые *лады ограниченной транспозиции* (главы XVI–XIX «Техники моего музыкального языка»)[14], то есть 6–10-тоновые системы-звукоряды, обладающие особой внутренней структурой. Мессиан пишет: «Основанные на нашей современной хроматической системе – темперированной системе из 12 звуков, – эти лады образованы из нескольких симметричных групп[15], при этом последний звук каждой группы всегда оказывается „общим" с первым из следующей группы. К концу некоторого количества хроматических транспозиций, которое неодинаково в разных ладах, они оказываются более не способными к перемещению <...> Они находятся в атмосфере нескольких тональностей сразу, без политональности» (с. 91).

1-й лад делится на 6 групп по 2 звука в каждой и имеет две позиции – это целотоновая гамма.

---

[14] Дословный перевод мессиановского термина modes à transpositions limitées – *лады ограниченных транспозиций.* Но так как он подразумевает не отдельные транспозиции, а явление транспозиции в целом, более удачным кажется перевод в единственном числе – *лады ограниченной транспозиции*, закрепившийся в русскоязычной литературе.

[15] Под симметрией здесь подразумевается периодическая повторность.

2-й лад делится на 4 симметричные группы по 3 звука в каждой и имеет три позиции – это лад полутон-тон.

3-й лад делится на 3 симметричные группы каждая из 4 звуков – тон и два полутона.

Лады 4-й, 5-й, 6-й и 7-й делятся на две симметричные группы и могут транспонироваться шесть раз.

Семь ладов Мессиана

(интервальная структура дана в полутонах)

№ лада	структура ячейки (в полутонах)	звукоряд (от *c*)	число высотных позиций
1-й	2.2	*c–d–e–fis–gis–ais–c*	2
2-й	2.1	*c–des–es–e–fis–g–a–b–c*	3
3-й	2.1.1	*c–d–es–e–fis–g–as–b–h–c*	4
4-й	1.1.3.1	*c–des–d–f–fis–g–as–h–c*	6
5-й	1.4.1	*c–des–f–fis–g–h–c*	6
6-й	2.2.1.1	*c–d–e–f–fis–gis–ais–h–c*	6
7-й	1.1.1.2.1	*c–des–d–es–f–fis–g–as–a–h–c*	6

По сути, Мессиан приводит здесь семь новых ладов, построенных по правилам, отличным от мажорно-минорных и других диатонических ладов. Они составлены из нескольких интервально одинаковых групп-моделей с общим звуком между ними.

Отличительная черта этих ладов – ограниченное[16] число их транспозиций, то есть различных по звуковому составу *высотных положений* – после определенного количества транспозиций, каждая последующая будет совпадать с уже имеющимися и таким образом будет повторяться звуковой состав лада[17]. Транспозиция есть средство контраста, и поэтому ее ограничение усиливает повторность, единство структуры. По мнению Мессиана, четыре последних лада (4-й, 5-й, 6-й и 7-й), как имеющие по шесть транспозиций, представляют наименьший интерес для композиции.

Следует отметить, что не все из приведенных Мессианом ладов новы и имеют одинаковое практическое значение. Например, целотоновую гамму (1-й лад) он сам тщательно избегает, пряча ее в таких наложениях, когда она становится неузнаваемой. Причину этого он объясняет так: «Клод Дебюсси <...> и после него Поль Дюка <...> так замечательно его использовали, что больше нечего добавить» (с. 91).

Изучение ладов Мессиана наводит на вопрос: почему их семь? Очевидно, что в приведенной выше таблице Мессиан охватил не все симметричные структуры (например, отсутствует лад 1.3). Доведение избранного принципа до логического предела дает 11 или 12 ладов (если допустить деление октавы на 12 частей, то есть хроматическую гамму), но никак не 7. Мессиан не аргументирует свой вы-

[16] В смысле – меньшее, чем у традиционных ладов.

[17] Исходную высоту Мессиан считает уже первой транспозицией.

бор. Единственным объяснением может служить то, что композитор пишет о своем музыкальном языке, приводя лишь те лады, которые характерны для его музыки[18].

Разрабатывая этот теоретический вопрос, Ю. Н. Холопов составил полную таблицу ладов, образованных равномерным делением октавы на равные части, и для всех структур, организованных согласно этому принципу, предложил термин *симметричные лады* (основываясь на брошенной Мессианом фразе о том, что «эти лады образуют несколько симметричных групп»)[19].

Приведем далее составленную Холоповым таблицу симметричных ладов (средний столбец) с указанием их соответствия ладам Мессиана (правый столбец).

№	*Ю. Холопов*	*О. Мессиан*
1	2.2	1-й лад
2	2.1	2-й лад
3	3.1	
4	2.1.1	3-й лад
5	5.1	
6	4.1.1	5-й лад
7	3.2.1	
8	3.1.2	
9	3.1.1.1	4-й лад
10	2.2.1.1	6-й лад
11	2.1.1.1.1	7-й лад
12	1.1 (гемитоника)	

Лады Мессиана внесли много нового в гармонию и мелодику. Композитор указывает на возможные переходы из одной позиции лада в другую («модуляция лада в себя самого»), из одного лада – в другой. Наконец, подобно тому, как различные ритмы соединяются друг с другом в одновременности, возможно наложение одних ладов на другие. Мессиан называет это *полимодальностью* и демонстрирует различные случаи сочетания двух и трех ладов, а также модуляции из одной полимодальности в другую.

Количество подобных ладов в 12-полутоновой темперированной системе математически ограничено, поэтому, по словам Мессиана, приводимые им структуры не имеют ничего общего со средневековыми ладами, а также с ладовыми системами Индии, Китая и Древней Греции, которые могут иметь 12 транспозиций (хотя на практике использовались далеко не все).

---

[18] Возможно, однако, и символическое объяснение: Мессиан-мистик хотел, чтобы ладов было 7 (поскольку это божественное число с богатой семантикой).

[19] *Холопов Ю. Н.* Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971. С. 247–293.

Много ценных деталей добавляют в теоретическую концепцию Мессиана его высказывания о гармонии[20], где в наибольшей степени его интересует колористическая сторона. Часто ссылаясь на Дебюсси, Мессиан характеризует гармонию как «истинную, единственную, красивую и доставляющую наслаждение, желаемую мелодией, вытекающую из нее, еще ранее существовавшую в ней, издавна заключенную, ожидающую выявления» (с. 78). Чарующее великолепие гармонии толкает его на создание неожиданных звуковых комплексов и живописных характеристик, – «к потокам сине-оранжевой лавы, <...> планетам из бирюзы, <...> фиолетовым краскам, <...> гранатам косматых древесных разветвлений, <...> вихрям звуков и цветов в хаосе радуг» (с. 78).

Наиболее необычные гармонические последования показаны в главе XV «Техники моего музыкального языка», посвященной образованию гармонических структур на основе неаккордовых звуков – апподжиатур, проходящих и вспомогательных, а также педалей. Разного рода проходящие, вспомогательные созвучия – явление широко известное. Известно также усиление роли мелодической фигурации в гармонии XX века. Необычность мессиановской трактовки заключается в крайнем разрастании мелодической фигурации. Формы проходящих, вспомогательных неаккордовых звуков, апподжиатур могут распространяться на целые построения, включающие десятки звуков: «Они необходимы для выразительной контрапунктической жизни музыки; сохраним их, увеличив их массу. Педаль станет педальной группой, проходящий звук – проходящей группой, вспомогательный – вспомогательной группой» (с. 86).

Интересно объяснение Мессианом структуры аккордов и их связей между собой. Основным приемом образования новых аккордов он считает *добавочные ноты*, то есть неаккордовые звуки, не имеющие приготовления и разрешения, «которые спокойно входят в состав аккорда, меняя его окраску, придают ему пикантность, новый аромат. Эти звуки сохраняют характер вторжения, дополнения: пчела на цветке!» (с. 67). Тем не менее, они завоевали себе права гражданства в аккорде, так как происходят из обертонов основного тона аккорда.

Обертоновый аккорд (или дословно – *аккорд резонанса*) Мессиан выводит из большой сексты и увеличенной кварты (как 13-й и 11-й тоны); эти звуки он прибавляет к трезвучию, доминанантсепт- и нонаккорду, а из звуков новых аккордов получает другие новые аккорды путем обращения. Как особые структуры Мессиан рассматривает *аккорд доминанты*: $g \cdot a \cdot c \cdot d \cdot f \cdot h \cdot e$, содержащий все звуки натурального мажора, и *аккорд из кварт* $des \cdot g \cdot c \cdot fis \cdot h \cdot f$.

Список аккордовых соединений, приводимый в главе XIV «Техники...», ограничивается малыми гармоническими структурами. Это преимущественно гармонические секвенции и *гармонические литáнии* – так Мессиан называет мелодические фрагменты из двух или нескольких звуков, повторяемые с различными гармонизациями.

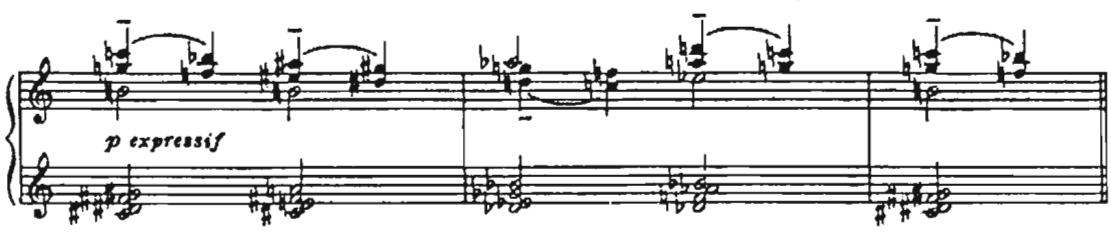
---

[20] Мессиан, к тому же, автор чисто практической работы – Заданий по гармонии: Vingt leçons d'harmonie. Paris [1939].

Если классическая система зиждется на дуализме консонанса и диссонанса, то для системы Мессиана острота их противоположности сглажена настолько, что он вообще не ставит такой проблемы. Этим объясняется свободный переход от терцовых аккордов к усложненным и квартовым. Иное понимание соотношения консонанса и диссонанса позволяет образовывать такие аккорды, которые объединяют все звуки лада (например, «аккорд доминанты»; приводятся аккорды, объединяющие все звуки 3-го и 5-го ладов). В этом и проявляется возможность существования ладов в двух формах – мелодической и гармонической, что создает особое единство вертикали и горизонтали. Музыку, сочиненную в мессиановских ладах, можно рассматривать как развертывание мелодических и гармонических возможностей, заложенных в одном универсальном синтетическом аккорде. Отсюда и новое дополнительное средство укрепления гармонической структуры – построение горизонтали и вертикали из одних и тех же звуков.

В разнообразных формах указанный принцип применяется в области построения и последования аккордов. Нередко аккорд строится у Мессиана из двух-трех одинаковых частей (например, аккорд из кварт).

С еще большей отчетливостью тот же самый принцип проступает при соединении аккордов друг с другом. И здесь обнаруживаются разные формы его проявления: повторение звука (органный пункт), повторение двух или нескольких звуков (гармонические литании), повторение аккорда – а) на той же высоте с изменением расположения или структуры и б) на другой высоте, но без изменения структуры (параллелизм), а также: повторение группы аккордов на другой высоте (секвенция), повторение какого-либо интервала в ряде аккордов, повторение группы аккордов на той же высоте (остинато), сочетание этих приемов друг с другом (педальные звуки соединяются с зеркально-расходящимися однородными двузвучиями; составленные подобным образом гармонические построения повторяются точно или видоизменено, на той же или на другой высоте).

Показателен прием, который Мессиан называет *звуковым витражом*. Например, к упоминавшемуся выше «аккорду доминанты», прибавляется сверху двойная апподжиатура с правильным разрешением (интервал апподжиатуры не произволен, а заимствуется из основного аккорда). Затем полученный оборот повторяется таким образом, что звук в нижнем голосе не изменяется (педаль), а аккорд звучит в различных обращениях: используя передвигающуюся кварту как стеклышки витража, Мессиан располагает различные обращения аккорда с такими апподжиатурами на общем басовом звуке *cis* или *des* (с. 72).

- **Формы**

Третья область проблем музыкально-теоретической системы Мессиана связана с формообразованием. Хотя в его теоретических трудах вопросы музыкальной формы специально не рассматриваются, в XII главе «Техники моего музыкального языка» композитор пишет о некоторых формах, которые он использует в своей музыке. Интересно, что один из самых выдающихся современных композиторов в трактате о своем музыкальном языке описывает и формы грегорианской монодии.

Все рассматриваемые Мессианом структуры можно разделить на три рода: классические (песенная и сонатная), барочные (фуга), формы грегорианского хорала. У Мессиана они идут в следующем порядке[21]:

I. Песенные формы.
II. Фуга.
III. Соната.
IV. Формы грегорианского хорала.

I. Песенные формы

Мессиан приводит три варианта песенных форм, которые именует (в буквальном переводе) как:

1. *Песенная строфа* (Phrase-lied);
2. *Двойная строфа* (Phrase binaire);
3. *Тройная строфа* (Phrase ternaire).

Возникшее единообразие в терминах кажущееся. Мессиан имеет в виду «двойное» в одном смысле: как повторение частей, а «тройное» – в другом: как три части. Судя по тем примерам, которые он приводит, подразумеваются следующие формы:

1. Простая песенная форма, состоящая из темы, среднего отдела в тональности доминанты и завершающего отдела, построенного на материале темы (Тема и вариации для скрипки и фортепиано, тема – двухчастная песенная форма).

2. Двойная песенная форма, состоящая из темы, первого комментария[22], заканчивающегося на доминанте основной тональности, темы и второго комментария с заключением на тонике основной тональности (Квартет на конец Времени, VIII часть – «Хвала Бессмертию Иисуса» – песенная форма с видоизмененным повторением частей).

3. Трехчастная песенная форма, состоящая из темы, темы в измененном виде, комментария, комментария в измененном виде, темы и темы в измененном виде

[21] Поскольку предлагаемая Мессианом классификация музыкальных форм не претендует на всеобщность, ее очевидная неполнота и недостаточность не может быть поставлена в упрек автору.

[22] *Комментарий* – это мелодическое развитие темы: в нем повторяются отрывки темы на различных ступенях основной тональности или в других тональностях; эти отрывки варьируются мелодически, ритмически и гармонически (по типу развивающей середины).

(«Забытые приношения», заключительный раздел – Евхаристия – трехчастная песенная форма с видоизмененными повторениями частей).

II. Фуга

Полагая, что фуга хорошо известна, Мессиан останавливается на менее обычных ее формах. Так, его мало интересует «правильная фуга», он предлагает сохранить от нее лишь самые существенные части – интермедию и стретту. «Интермедия есть гармоническая секвенция, скрываемая вступлениями канонических имитаций, повторяемых через симметричные интервалы, как правило, по квинтам» (с. 55). Пример, который приводит Мессиан, – второе Кирие из Мессы h-moll Баха. Пример из музыки Мессиана: стретта в трехголосном каноне в октаву, с расстоянием вступления в один звук – Тема и вариации, Вариация 2, тт. 13–15.

III. Соната

Сонатную форму Мессиан выделяет из прочих, новаторски развивая саму идею сонатности, не ограниченную классическим ее пониманием. Больше всего соната привлекает его, судя по всему, своим развивающим разделом – разработкой.

Мессиан дает четыре новых варианта формы – вытекающих из классического принципа сонатности, но и учитывающих действительные свойства нового музыкального материала. Необязательность в современной гармонии разрешения диссонанса в консонанс на уровне сонатного формообразования трактуется Мессианом как необязательность разрешения гигантского напряжения разработки в гигантскую устойчивость репризы. Характерно следующее его высказывание: «Написав совершенно правильное „аллегро на 2 темы", мы заметим, что одна деталь в этой форме устарела: реприза» (с. 56).

Таким образом, перекомбинация частей классической сонатной формы на основе принципа двух разработок – средней, модулирующей, и завершающей, построенной в большинстве случаев на доминантовой и тонической педалях – создает новые сонатные конструкции:

- пьеса, построенная на основе принципа завершающей разработки: доминантовая педаль – разработка – тоническая педаль («Рождество Господне» для органа, V часть);
- пьеса, начинающаяся с центральной модулирующей разработки, после которой – заключение, являющееся одновременно первой экспозицией основной темы («Тела нетленные» для органа, IV часть);
- разработка трех тем, переходящая в финал, построенный на первой из них: экспозиция трех тем – их разработка – финал на элементах первой темы («Рождество Господне» для органа, IX часть);
- вариации первой темы, разделенные разработкой второй темы; экспозиция первой темы – экспозиция второй темы – первая вариация первой темы – разработка второй темы – вторая вариация первой темы – разра-

ботка второй темы – третья вариация первой темы (Квартет на конец Времени, VII часть)[23].

IV. Формы грегорианского хорала в изложении Мессиана представлены четырьмя жанрами:

1. Антифон – каждый его отдел заканчивается мелодическим кадансом, повторяющимся как эхо («Тела нетленные» для органа, I часть).

2. Аллилуйя – форма, существенная особенность которой – длинные мелизмы, то есть вокализация («Песни земли и неба» для сопрано и фортепиано, VI часть).

3. Кирие – состоит из трех разделов; музыка на слове eleison одинаковая во всех обращениях («Тела нетленные» для органа, VII часть).

4. Секвенция – песнопение, где каждый отдел повторяется точно либо с изменениями и заканчивается на одной и той же ноте («Рождество Господне» для органа, IV часть).

Особенности изложения Мессианом теоретического материала в обоих его трактатах связаны с целостным обликом Мессиана-композитора. Он – мистик, воспринимающий мистически в том числе и очень простые вещи; считающий своими учителями... птиц Франции, Европы, Африки и Азии: «Их мелодические рисунки, особенно рисунки дроздов, превосходят по фантазии человеческое воображение» (с. 42). Подражание пению птиц – само по себе довольно распространенное явление в музыке, от Жанекена до Стравинского. Мистицизм же Мессиана заключается в том, что птицы для него – «служители неземной радости» (с. 42). Благодаря такому истолкованию звукоподражание окрашивается для Мессиана в религиозные тона.

Мистически трактует Мессиан и ясный конструктивный принцип возвращения к началу, основное выразительное значение которого – замыкание, приведение к единству, завершение. В этом же состоит значение применяемых композитором необратимых ритмов и ладов ограниченной транспозиции. В необратимых ритмах завершение происходит путем последовательного ракоходного возвращения к исходной длительности. А с помощью ладов ограниченной транспозиции достигается тонально-гармоническое объединение, благодаря повторности одинаковых ладогармонических элементов на различной высоте на одинаковом расстоянии друг от друга. Мессиан и здесь усматривает таинственные явления божественной природы, он пишет: «[Слушатель] невольно подчинится странному очарованию невозможностей: некий эффект тональной вездесущности и нетранспонируемости, некое единство движения (где начало и конец сливаются, потому что одинаковы) в необратимости, – всё это постепенно будет вести его к тому виду „божественной радуги", которой пытается быть музыкальный язык, строение и теорию которого мы ищем» (с. 20).

[23] Мессиан описывает все формы в своеобразных терминах, идущих от французских учебников музыкальных форм и композиции (в первую очередь Венсана д'Энди).

Музыкально-теоретическая система Мессиана хранит сильный отпечаток нестандартной личности ее автора. Выдающийся композитор уловил некоторые важные моменты, свидетельствующие о внутренних изменениях в музыкальном мышлении, и продвинул вперед музыкальную науку в первую очередь в тех ее областях, которые оказались наиболее актуальными для XX века. Его идеи стали основой для тонких практических рекомендаций, перешедших по наследству к его ученикам – выдающимся композиторам-новаторам – Булезу, Штокхаузену, Ксенакису, создавшим свои собственные теоретические концепции в русле художественных направлений, открытых их именитым учителем.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

▪ Источники

Мессиан О. Техника моего музыкального языка / Пер. и коммент. М. Чебуркиной, научн. ред. Ю. Н. Холопова. М., 1995.

Мессиан О. Трактат о ритме, цвете и орнитологии (фрагменты). Глава 1: Время, Глава 2: Ритм, Глава 4: Индийские ритмы / Пер. Т. В. Цареградской в кн.: *Цареградская Т. В.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М., 2002.

Мессиан О. Предисловие к партитуре «И чаю воскресения мертвых»; «Цвета Града Небесного» (первое предисловие к партитуре); Конференция в Брюсселе: доклад на международной выставке / Пер. О. Рудник; Музыка и цвет: новые диалоги с Клодом Самюэлем / Пер. Е. Денисовой // Слово композитора: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М., 2001. С. 56–77.

▪ Исследования

Екимовский В. Оливье Мессиан. Жизнь и творчество. М., 1987.

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 58–60.

Теория современной композиции: Учебное пособие. М., 2005. Глава 5. С. 86–91.

Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. Раздел II: О теории Мессиана. М., 1966. С. 255–282.

Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М., 2002.

6. Наука и искусство музыкального мышления Пьера Булеза

Пьер Булез (р. 1925) – знаковая фигура музыкального искусства XX столетия – композитор, дирижер, теоретик музыки, один из лидеров и идеологов второго авангарда. На всем творчестве Булеза – и композиторском и теоретическом – лежит отпечаток его личности и характера – радикализм и бескомпромиссность умонастроения.

Булез – автор большого числа теоретических трудов, затрагивающих широкий круг проблем современной музыки. Среди них есть монографические статьи, посвященные тем композиторам, которые в первую очередь его интересуют (Дебюсси, нововенцы), аналитические эссе, программные манифесты[1]. Самый главный труд Булеза – книга «Мыслить музыку сегодня» (1963), опубликованная на трех европейских языках[2].

Уже в середине 40-х годов Булез осознал кризисную ситуацию искусства, радикальные пути эволюции музыки. Традицией для него (как и для Штокхаузена) явилась наиболее передовая музыка 1-й половины века – прежде всего это новаторство Веберна и Стравинского. Знаменито изречение Булеза – своего рода кредо второго авангарда: «Веберн остается началом Новой музыки. Все композиторы, которые не поняли и не прочувствовали неизбежной необходимости Веберна, совершенно излишни»[3].

Имя Веберна, которого Булез назвал «мастером мысли целого поколения»[4], постоянно встречается на страницах его работ. Австрийскому гению посвящена и специальная статья, где, среди прочего, выделяется его последнее сочинение – Вторая кантата, по словам Булеза, «беременная будущим». В этом сочинении Булез подчеркивает целый ряд новых понятий, которые «должны решительно повлиять на будущее музыки»[5]:

1) функциональная гармония вне действовавших до сих пор критериев;

---

[1] Большая часть его статей объединена в два сборника: 1. Relevés d'apprenti [Записки подмастерья]. Paris, 1966; англ. перевод: Notes of an Apprenticeship. New York, 1968. 2. Points de repère I. Paris, 1981; англ. перевод: Orientations. Cambridge, 1986; частичный рус. перевод: Пьер Булез. Ориентиры I: Избранные статьи. М., 2004.

[2] Penser la musique aujourd'hui. Paris, 1963; нем. перевод: Musikdenken heute. Mainz, 1963; англ. перевод: Boulez on Music Today. Cambridge, 1971. Перевод оригинального французского названия книги Булеза – «Мыслить музыку сегодня» – принадлежит Э. В. Денисову.

[3] *Boulez P.* Relevés d'apprenti. Paris, 1966. P. 379.

[4] *Булез П.* Антон Веберн / Пер. Ю. Холопова // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 21. М., 1998. С. 8.

[5] Там же. С. 7, 8.

2) производство из серии звуковых блоков, которые обретают жизнь по собственным законам;
3) применение классических форм контрапункта, контролируемых исключительно благодаря интервальному распорядку;
4) снятие границы между горизонтальным и вертикальным измерениями, вследствие чего горизонталь переводится в вертикаль;
5) применение рядов с функциями симметрии, но много менее «наивное», чем в ранних произведениях;
6) применение «микстур» (в смысле органных регистров), при которых серия «обогащается» одним или несколькими параллельно идущими основными интервалами;
7) единственная функция времени, которая членит всё произведение[6].

Булез отождествляет творчество исключительно с созданием нового. Это категорическое утверждение определяет направленность его мышления. Академизм для него худшее из зол (в частности и поэтому пусть «взлетят на воздух» традиционные – по Булезу, рутинные – оперные театры[7]). Консерватизм убаюкивает музыкальное сознание и парализует энергию творческого поиска. Инертность и академичность Булез критикует и у Шёнберга; «стерильный академизм» он нашел даже у некоторых композиторов Дармштадского кружка авангардистов (ок. 1953–1954). Булез считает, что после музыкальных открытий нововенцев писать по-старому просто невозможно. В этой позиции он абсолютно тверд и однозначен. Если кто-то не ощущает необходимости радикального новаторства, то, по мысли Булеза, он просто не композитор. Цель творчества – поиск нового, а сказать что-то новое можно только на новом языке.

Естественно, Булез и сам явился таким радикальным новатором, пролагающим неведомые пути в искусстве. Причем в отличие от, например, Веберна, который и в рамках Новой музыки мыслит категориями классической композиции, Булез решительно с ней порывает. Всё его искусство принципиально неклассично по своим установкам. На мощную тенденцию времени, усвоенную Булезом, накладываются еще и личные психологические свойства его натуры. Витольд Лютославский цитирует характерное запальчивое высказывание своего французского коллеги: «...музыку прошлого нужно полностью уничтожить, чтобы дать простор развитию музыке нашего времени»[8].

В контексте французской духовной жизни взгляды Булеза перекликаются с установками экзистенциализма («восстание» Ж.-П. Сартра против властей небесных и земных), а его выпады в адрес износившихся «вечных ценностей» и этаблированности буржуазного художественного мира, его мятежный дух сродни тем движениям, которые привели к революции бунтующих студентов 1968

[6] Там же. С. 7.

[7] «Взорвать оперные театры!» – так называется одна из статей Булеза (1967).

[8] Витольд Лютославский. Статьи, беседы, воспоминания. М., 1995. С. 103.

года[9]. Взгляды Булеза близки и французскому структурализму; он часто цитирует труды К. Леви-Стросса – главного представителя этого направления, использует характерную для точных наук лексику[10].

В одной из своих статей Булез называет «великую пятерку» XX века – это (с его точки зрения) Барток, Стравинский, Веберн, Шёнберг, Берг[11]. В их творчестве Булеза интересует главным образом новизна. Несмотря на основательное изучение музыки венгерско-русско-австрийской «пятерки», Булез несомненно принадлежит французской национальной традиции. Он вышел, прежде всего, из Дебюсси, перед которым преклоняется (в творчестве Дебюсси Булеза занимает в первую очередь то, что предвосхищает его собственную технику). Рядом с ним он называет С. Малларме, отмечая, что его собственное мышление «определяется рефлексией» в отношении литературы больше, чем музыки.

Теоретические работы Булеза объединены общей тенденцией – рассматривать все явления с точки зрения современности и новизны. В этом смысле выразительную и говорящую саму за себя логическую пару составляют его статьи, написанные в начале 50-х годов: «Шёнберг мертв», но... «Стравинский остается».

Программная для Новой музыки 2-й половины XX века статья «Шёнберг мертв» (1952) – не некролог; речь в ней идет о том, что для нового поколения музыкантов умерла эстетика Шёнберга. Оповещая мир о конце его влияния на композиторов авангардной направленности[12], Булез упрекает Шёнберга в непоследовательности – в возврате к старой тональности и тональным формам, в смешении додекафонии с тональностью, в измене тому новому, что он сам открыл: «Не для того ли была открыта новая методология музыкального языка,

---

[9] Речь идет о грандиозном студенческом бунте в 1968 году, когда образованные молодые люди из хороших семей, студенты престижных вузов бились против войны, за свободу слова и любви. На парижских баррикадах читали стихи и слушали зажигательные речи Жан-Поль Сартра. Этот бунт, перекатившийся из Франции в другие страны и повергший в шок консервативную Европу, остался в анналах истории как символ свободы и молодежного самовыражения. На это событие «Письмом к молодежи» откликнулся и другой лидер авангарда – Штокхаузен (см. тему *VIII.7*).

[10] Ю. Кон отмечает глубокие аналогии между мыслями Булеза и идеями структурализма, который во Франции из частного метода исследования языка превратился в направление, претендующее на философский статус. См.: *Кон Ю.* Пьер Булез как теоретик // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 4. М., 1983. С. 194.

[11] *Boulez P.* Relevés d'apprenti. P. 304.

[12] В статье «Как работает музыкальный авангард?» (1961) Булез замечает, что слово «авангард» имеет порицающий оттенок: «Придадим этому слову его настоящее значение. Скажем – не авангардистская музыка, а современная музыка. Музыка бывает не авангардистская, а актуальная. Мы хотим говорить не об авангарде, а о современном сочинительстве в смысле его актуальности и творческих дерзаний» (Цит. по: *Кон Ю.* Пьер Булез как теоретик. С. 193).

чтобы заново пересочинить всё старое?»[13]. Булеза разочаровывает несоответствие между новой техникой и академическим образом мыслей Шёнберга, его слишком очевидная связь с традициями. Почему же Шёнберг в своей серийной музыке «был обречен на неудачу»? В первую очередь из-за односторонности поисков в серийной сфере: «не принимался во внимание ни ритмический, ни даже собственно звуковой план». Но главной причиной неудачи Шёнберга Булез считает непонимание «серийных функций как таковых, порожденных самим принципом серии». Отсюда отсутствие внутреннего единства такой «сомнительной» серийности и вывод Булеза – «скажем без колебаний <...> и излишней меланхолии: ШЁНБЕРГ МЕРТВ»[14].

Значительная по объему статья «Стравинский остается» (1953) посвящена детальнейшему ритмическому анализу «Весны священной»[15]. Именно в области ритма лежат главные достижения Стравинского, а всем остальным элементам его музыкального языка, как считает Булез, не хватает устремленности к новизне (к примеру, гармония его преимущественно тональна с сильным тяготением к старой функциональности и диатонике). Помимо собственного, чисто музыкального интереса, повышенное внимание к этому ключевому, по словам Булеза, сочинению Стравинского перешло к нему «по наследству» от его учителя – Оливье Мессиана[16]. «Стравинский остается» – блестящий аналитический этюд, композиторское исследование, не имеющее аналогов в мировой музыковедческой литературе. Булез определяет его задачу: «создать мою картину „Весны" с точки зрения теории»[17]. Это эссе демонстрирует интеллектуальное отношение к музыке, анализ которой представлен здесь как часть композиторского процесса.

Статья «Иоганн Себастьян Бах в настоящее время» (1950)[18] – еще одно программное заявление Булеза. Здесь он выступает против неоклассицизма – «несказанно сумбурной эпохи, длившейся с 1920 по 1930 год»[19]. Естественно, любое возвращение к прошлому для Булеза неприемлемо – с этой точки зрения он анализирует технические и эстетические причины такого возвращения, подвергает резкой критике охранительные тенденции неоклассицизма (не пощадив

---

[13] *Булез П.* Шёнберг мертв / Пер. В. Цыпина // Пьер Булез. Ориентиры I: Избранные статьи. М., 2004. С. 88.

[14] Там же. С. 88, 90.

[15] Ритмические новации «Великой священной пляски» Булез анализировал уже и в ранней своей работе – статье «Предложения» (1948).

[16] Булез отмечает в «Весне священной» некоторые ритмические явления, которые Мессиан описал в своем трактате «Техника моего музыкального языка» спустя 30 лет после создания балета (в частности «необратимые ритмы»).

[17] Цит. по: *Кон Ю.* Пьер Булез как теоретик. С. 172.

[18] Оригинальное название статьи – «Moment de J.-S. Bach». В опубликованном на русском языке сборнике статей Булеза дан другой перевод: «Воздействие Иоганна Себастьяна Баха».

[19] *Булез П.* Воздействие Иоганна Себастьяна Баха // Пьер Булез. Ориентиры I: Избранные статьи. С. 68.

здесь и одного из своих кумиров – Стравинского, как и неоклассические элементы в додекафонном методе у Шёнберга). В этой же статье Булез основательно критикует мысль Берга о том, что Шёнберг занимает в истории музыки место, аналогичное Баху: «...параллель между Бахом и Шёнбергом лишена какого бы то ни было реального смысла. Если здесь и уместно провести какое-то сравнение, то разве что с Веберном. Рассматривая их позиции – Баха по отношению к тональному языку, а Веберна по отношению к языку серийному – можно утверждать, что расположены они симметрично»[20]. Булез безоговорочно склоняется к направлению, которое открыл Веберн, создав структуру, порожденную исключительно додекафонным материалом без наслоений иных семантических планов. Радикальная новаторская концепция звукового пространства Веберна, не сводимая «к предшествовавшим ему фундаментальным схемам звуковых миров»[21], должна придти на смену смотрящему в прошлое неоклассицизму.

Как композитор и теоретик Булез призывает к рационализму[22], к осознанности профессиональных целей. Для него отсутствие структурированности и алогичность находятся вне сферы высокого искусства. В предисловии к книге «Мыслить музыку сегодня» он цитирует высказывание Шарля Бодлера: «Мне жаль поэтов, руководствующихся одной интуицией; я нахожу их ущербными <...>. Я хочу озарить вещи светом своего ума и бросить свет на другие умы»[23].

На Булеза произвела большое впечатление музыка внеевропейских народов. Согласно его идее, введение элементов внеевропейской музыки обогащает современную европейскую: «Мы более не замкнуты ограниченным кругом Запада <...> Теперь уже нельзя думать, что творческая интеллигенция является привилегией западной цивилизации»[24]. В музыке Китая, Японии, Индонезии Булез находит «крайнюю утонченность», их художественные концепции не менее логичны, чем европейские. Особенно ценит Булез ритмику Востока, в которой усматривает нечто аналогичное «Весне священной» (главным образом – в более сложных, чем в классической музыке, ритмических пропорциях). Обнаружив здесь путь к сериализации ритма, Булез открывает для себя направление, указанное его учителем – Мессианом[25]. На музыку Индии Булез ссылается и обосновывая алеаторику (см. далее).

Общеэстетические, философские и социальные мотивы мировоззрения Булеза своеобразно проецируются на его ощущение музыки, развитие композиционных методов. Сама авангардность Новой музыки, элитарность ее технологии представлялись в 40-е годы антитоталитарной направленностью, прорывом к

---

[20] Там же. С. 75.

[21] Там же.

[22] До поступления в Парижскую консерваторию Булез занимался математикой в Лионе.

[23] *Boulez P.* Penser la musique aujourd'hui. P. 5–6.

[24] Цит. по: *Кон Ю.* Пьер Булез как теоретик. С. 177.

[25] Там же. С. 178.

интеллектуальной и духовной свободе, движением против казенности, академизма, против опошления искусства и его идеалов. Подобно Веберну, Булез в своем творчестве всегда находится в сфере исключительно только высокого искусства. В своих высказываниях он подвергает уничтожающей критике консерватизм (см. выше), исключает для себя и фольклоризм, несмотря на признание ценности ориентальных тембров и ритмов или фольклорных влияний у Бартока (опять-таки в области ритма). Абсолютно нетерпим Булез к любым попыткам использовать бытовую музыку, тем более банальную. Он резко критикует за подобные эпизоды любимого им Берга, находя у него кое-где «соседство базарного экзотизма с танго»[26].

Булез оставался в центре музыкального развития и на втором, регрессивном этапе Второго авангарда (с конца 60-х), зацветшего «разгерметизацией», «омассовлением» нового искусства, что оставалось для него совершенно неприемлемым. Подобно еще некоторым композиторам (Штокхаузен, Денисов), Булез ни в чем не отступил назад, в сторону нео- и ретро-тенденций. Полистилистика для него – просто эклектика, отсутствие единства стиля[27]; обращение к цитатам – это связь с традицией, а она, по убеждению Булеза, мешает новому, которое требует своего языка. О минимализме он говорил как о явлении, в котором «мало музыки». Новейшие интерактивные жанры мультимедии, вроде хэппенинга, «перформанса», «инсталляции» с позиций эстетики Булеза выглядят как развлечения с некоторым участием музыкального начала.

Общие эстетические принципы Булеза составляют контекст для его главных, чисто музыкальных открытий и являются фундаментом его теоретического творчества, нелегко постигаемого и в аспекте теории композиции.

▪ Новое понятие серии

Булезу принадлежит оригинальная концепция серийности. Он выдвигает идею тотальной сериализации всех параметров музыки (звуковысотности, ритма, тембра, темпа, громкости, артикуляции), безусловно выражающую особое отношение к искусству как к интеллектуальной деятельности, свойственное многим представителям Второго авангарда[28]. По мнению Булеза, предыдущая история музыки создает почву для такой всеобъемлющей сериализации, поскольку все названные параметры всегда и в любом стиле взаимосвязаны.

На первом месте здесь – концепция генерирующей серии, разработанная Булезом и теоретически (в частности, в книге «Мыслить музыку сегодня»), и практически во многих его произведениях (например, в «Молотке без мастера»). Вкратце ее суть такова.

Серийная композиция – это радикальное нововведение XX века – исходит из системы основного звукоряда, в корне отличной от существовавшей во все пре-

---

[26] Там же. С. 168.

[27] В эклектизме Булез упрекает и Берга, нередко допускающего в свою музыку вкрапления бытовых жанров (чего стоит само название статьи: «Нынешнее падение Берга»!).

[28] Например, Ксенакису (см. тему *VIII.8*).

дыдущие века, а именно – из 12-полутонового ряда. Шёнберг, считающийся родоначальником нового метода композиции, полагался на традиционную тематико-контрапунктическую трактовку серии и на классические формы, в основе которых – тональная функциональность, по природе отсутствующая в 12-тоновом материале. Булез относится к шёнберговской трактовке серии как темы весьма критически, противопоставляя ее веберновской: «Появление серии у Шёнберга связано с тематическим феноменом; <...> он представлял серию в качестве эквивалента тому, что в тональной музыке было темой». Трактовка Веберна, по убеждению Булеза, более перспективна: «Веберновские произведения доказали, что целесообразнее представлять серию как иерархическую функцию расширяющихся пермутаций, обнаруживаемых через расположение интервалов, независимых от горизонтальных и вертикальных функций»[29].

Другими словами, органическая, естественная форма только та, которая вытекает из свойств материала. Таким образом, музыкальная композиция на всех ее уровнях должна быть обусловлена потенциалом серийности, предусматриваться ею, а не заимствоваться из другой системы композиции, сколь бы совершенной она ни была (в прошлом). Отсюда и вывод о «производящей», или «генерирующей» функции серии (своего рода – «зерна», из которого произрастает вся композиция), необходимой, по мысли Булеза, с точки зрения элементарной морфологии, исходного пункта развития.

Притом, в согласии с принципами сериализма, в генерирующую серию, как в своего рода генетический код-набор для произведения, закладывается индивидуальный комплекс и других параметров (помимо высоты звука, также ритм, громкость, тембр). *Генерирующая серия* Булеза оказывается вполне аналогичной по своему принципу *формуле* Штокхаузена (см. *VIII.7*). Булез сериализует ритм, разрабатывая целую науку преобразования избранных ритмических ячеек. Он считает возможным оперировать микроинтервалами, материалом конкретной и электронной музыки, и т. д.

Булез связывает серийную технику с сущностью самого́ звукового мира: «Сегодняшний музыкальный мир – это мир относительный; под этим я понимаю то, что структурные связи не устанавливаются раз навсегда согласно абсолютным критериям, а наоборот организуются по изменяющимся схемам. Этот мир возник благодаря распространению понятия серии. Поэтому я хотел бы прежде всего дать определение серии в самом тесном смысле и далее распространить его на множество, на сетку вероятностей»[30].

«Что такое серия?» – спрашивает Булез, и отвечает: это «зародыш установления иерархии». «Из начальной серии посредством функционального порождения выводится это множество возможностей»: иерархия зиждется на определенных психофизиологически-акустических свойствах, отражающихся на конечной массе творческих возможностей, связанных с данным характером через отношения взаимного сродства; причем понятие ряда распространимо на высо́ты,

[29] *Boulez P.* Notes of an Apprenticeship. New York, 1968. P. 302.

[30] *Boulez P.* Penser la musique aujourd'hui. P. 35.

длительности, громкость и тембр. По Булезу, понятие серии применимо ко всем компонентам феномена звука: к высоте, длительности, громкости, тембру, причем и к однородным комплексам – только высот, только длительностей, громкостей (динамик), тембров, и к составным комплексам – высот/длительностей, высот/динамик и т. д.[31]

Говоря о главном качестве серии – ее порождающей способности, Булез подробно рассматривает способы возникновения производных серий – главным образом при помощи разного рода пермутаций согласно какому-то числовому ряду, производящему различные комбинации звуков в группы. Процесс сочинения понимается Булезом как строго последовательное выведение производных объектов. В качестве примера он приводит и подробно (в книге «Мыслить музыку сегодня») объясняет свое «фирменное» изобретение – технику *мультипликации высот*[32].

Эстетический смысл принципа генерирующей серии и вообще сериальной техники Булеза заключается в выработке собственного языка для музыкального мира новой красоты, рождающейся при достижении полного единства и слияния интонации нашего нынешнего мира и адекватных ей полноты и естественности формального выражения.

- **Алеа**

В 1957 году была опубликована статья Булеза «Алеа»[33]. Она имела большой резонанс и сыграла роль манифестации нового типа музыкальной композиции – *алеаторики* (от лат. – игральная кость, жребий, случайность), допускающей элемент случайности, импровизационности, противоречащий традиционной классической концепции opus perfectum et absolutum. Так, при всем рационализме своих взглядов Булез не исключает в творчестве и роли случая, во многом следуя в этом идеям С. Малларме и Дж. Джойса[34]. Замкнутости и законченности музыкального произведения, свойственной западноевропейской концепции, Булез противопоставляет возможности введения «шанса» восточной музыки с ее открытым развертыванием.

---

[31] Ibid. P. 35, 37.

[32] Техника мультипликации (от лат. multiplicatio – умножение) основана на «перемножении» одного гармонического объекта на другой: в данном случае перемножить означает транспонировать данный объект на определенный заданный интервал. Полученная суммарная группа звуков становится новым комплексом, порожденным предыдущим. Подробный анализ этой техники на примере сочинения Булеза «Молоток без мастера» дан в кн.: *Koblyakov L.* Pierre Boulez: A World of Harmony. Harwood Academic Publishers, 1990. См. также: Теория современной композиции. М., 2005. С. 364–373.

[33] *Boulez P.* Aléa // La Nouvelle Revue Française, 1957, № 59. Англ. перевод в изд.: Perspectives on Contemporary Music Theory. New York, 1972. Рус. перевод в изд.: Пьер Булез. Ориентиры I: Избранные статьи. М., 2004. С. 106–122.

[34] Ю. Кон отмечает, что Булез интересовался творчеством Джойса и в статьях 60-х годов «часто ссылался на Малларме и на Джойса как на тех художников слова, за которым должна поспевать музыка» (*Кон Ю.* Пьер Булез как теоретик. С. 194).

Булез отмечает, что в музыке всегда присутствует элемент случайности, в частности – в исполнительстве. Да и сам процесс сочинения с классической точки зрения тоже «есть результат непрерывного выбора»[35]. Произвол композитора необходим для того, чтобы сделать эффективными некоторые структурные моменты, в разработку которых всегда вмешивается случайность. «Композиция означает, что, проходя через определенные вероятностные сетки, мы – от решения к решению – делаем единственный выбор»[36]. Но всё же, как считает Булез, ссылаясь на свой опыт, невозможно предвидеть все особенности и тонкости исходного материала. «Сколь бы гениальными мы ни были в таком предвидении, в этом оценивающем и производящем экспертизу взоре мне все-таки кажется, что композиция лишается своего наиболее значительного достоинства: неожиданности». В любом моменте произведения должны таиться эти неожиданности, что не исключает, а даже подразумевает рациональную организацию, необходимую для достижения основательной прочности. Так Булез приходит к идее «алеа», которая скрывается даже в самых строгих указаниях создателя музыки. Он ярко и эмоционально описывает то, как композитор отчаянно, путем изнурительных усилий пытается овладеть материалом и всё же случайность вырывается из его рук, «пролезает в произведение сквозь тысячи щелей». Так может быть разумнее смириться с ней, приручить ее? Ввести случай в сочинение музыки? «Да разве это не безумие или, в лучшем случае, тщетная попытка? Может быть, и безумие, но, пожалуй, полезное безумие»[37].

Но: «Распущенность – не есть свобода»[38]. Введя в игру «шанс» – алеаторику, Булез сопроводил ее определенными ограничениями, сделав обязательно контролируемой – это «управляемая случайность»[39]. Тем самым алеаторика надежно защищена от вырождения в профанирующий произвол и музыкальный мусор; ведь вседозволенность, по мысли Булеза, выражает слабость художественного воображения и открывает дорогу дилетантизму[40]. Позволить исполнителю произвольное решение во время игры – это, по Булезу, «культ интеллектуальной дьявольщины»[41]. Речь здесь идет об абсолютном произволе, господствующем в

---

[35] *Булез П.* Alea // Ориентиры I: Избранные статьи. С. 110.

[36] Там же. С. 111.

[37] Там же.

[38] *Boulez P.* Penser la musique aujourd'hui. P. 21.

[39] *Булез П.* Alea. С. 113.

[40] Приведем одно высказывание Булеза, где он весьма красочно описывает ограниченную алеаторику: «...то, что кажется открытой формой, на деле ею не является. Это как план города: можно избирать разные пути, но сам-то город ведь уже построен во всех деталях, вы лишь выбираете направление, чтобы знакомиться с ним и изучать его. Город – это твердая структура, но в нем можно свободно гулять» (*Булез П.* Главное – это личность // Советская музыка. 1990. № 8. С. 34).

[41] Цит. по: *Куницкая Р.* Пьер Булез: теоретические концепции тотальной серийности и ограниченной алеаторики // Современные зарубежные музыкально-теоретические системы: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 105. М., 1989. С. 100.

алеаторике, например, Кейджа, которая, по мнению Булеза, приводит к рыхлости и аморфности и разрушает причинно-следственные связи элементов композиции[42]. Но при этом «мы не отрицаем и не упраздняем самого исполнителя, от которого уже много лет требовалось единственное: играть текст по возможности объективно: мы возвращаем исполнителя в круг творчества <...> Мы выступаем даже за прославление исполнителя! Причем вовсе даже не устрашающе точного исполнителя-робота, а исполнителя заинтересованного и обладающего свободой выбора»[43].

В конце статьи «Алеа» Булез вновь возвращается к размышлениям о роли случая. Он считает, что абсолютная (то есть не ограниченная) алеаторика снимает с композитора ответственность за результат. Положиться полностью на случай значит, по его мнению, «убить Художника»[44].

- **Время**

Еще одна важная область проблем, рассматриваемых в трудах Булеза, связана с вопросами времени и ритма, которым посвящено немало его теоретических работ. Можно сказать, что это – одна из основных тем его исследований: здесь и дискуссия с Рене Лейбовицем по поводу ритма в полифонии и двенадцатитоновой музыке[45], и анализ ритмических нововведений Стравинского, о которых уже шла речь, и систематика новых видов музыкального времени. В наиболее полном и компактном виде булезовские представления о времени и ритме, во многом сходные с мессиановскими, изложены в статье «Предложения» и в книге «Мыслить музыку сегодня» (раздел о музыкальной технике).

Булез вводит понятие *пространства*, причем, употребляет это слово во множественном числе: «...мы должны <...> изучить составляющие звукового универсума и пространства, в которых движутся эти составляющие»[46]. Он пишет о *темперированном* и *нетемперированном* пространствах, к которым возможно применить серийный принцип[47], то есть, фактически, понимает их как некие акустические системы.

Временно́й континуум музыки, своего рода большое временно́е поле, Булез членит на отрезки, предлагая для этого процесса новый термин – *разрыв* (coupure): «Диалектика между непрерывным и прерывным определяется понятием

---

[42] Очевидно, что булезовская ограниченная алеаторика сформировалась в своеобразном диалоге с Кейджем, к новаторским идеям которого Булез приобщился в конце 40-х годов. Подробнее см.: The Boulez-Cage Correspondence. Cambridge, 1993.

[43] *Булез П.* Alea. С. 122.

[44] Там же.

[45] Р. Лейбовиц утверждал, что отделить ритм от полифонии невозможно. Булез был не согласен с такой точкой зрения и в статье «Предложения» писал, что для тщательного анализа полифонии необходимо и возможно разделение ее элементов.

[46] *Boulez P.* Penser la musique aujourd'hui. P. 93.

[47] Ibid.

разрыва»[48]. Разрыв может быть двух видов. Первый, по его словам, будучи определен интервальным эталоном, возобновляется регулярно, второй – не будучи точным и определенным, возникает свободно и иррегулярно. В первом случае, при определении интервала характерным результатом будет (в зависимости от выбора эталона) «рифлёная» поверхность звукового пространства (она легко вычисляется среднеарифметическим способом). Во втором случае слух полностью теряет ориентир и всякое представление об абсолютной величине интервалов, что можно сравнить с глазом, который должен определять расстояния на идеально ровной поверхности. Разграниченные подобным образом при помощи «разрывов» музыкальные поверхности существуют в одном из пространств – их Булез систематизирует, предлагая детализированную таблицу с оригинальными терминами[49].

Самых общих типов пространств два – *однородные* (espaces homogènes) и *неоднородные* (espaces non homogènes). Первое из них имеет детализированное внутреннее членение. Так, однородные пространства бывают: *рифлёными* (striés)[50] и *гладкими* (lisses). Рифлёные пространства в свою очередь отличаются друг от друга *фиксированным* или *изменяющимся* интервальным модулем[51]. Рифлёное пространство зависит от регулярности и нерегулярности вариантных модулей: если модуль вариантен регулярно, рифлёное пространство будет *фокусированным*, иррегулярность модуля образует *нефокусированное* рифлёное пространство.

Термины, введенные по отношению к пространствам, Булез распространяет и на время, образуя оригинальную систему «музыкальных времён»[52]:

- *Прямые* (temps droits) – основанные на постоянном числовом модуле, независимо от положения «разрыва».
- *Искривленные*, или *изогнутые* (temps courbes) – основанные на изменяющемся числовом модуле; его величина может последовательно увеличиваться или уменьшаться в соответствии с определенным порядком.
- *Регулярные* (temps réguliers) – имеющие фиксированный «разрыв» (независимо от модуля).

---

[48] Ibid. P. 95. Категория «разрыв» заменяет здесь другие способы членения, например, песенную симметрию легких и тяжелых тактов.

[49] Ibid. P. 98–99. В немецком изд.: *Boulez P.* Musikdenken heute. S. 75–76.

[50] Другие возможные переводы: бороздчатые, засеченные.

[51] Единицей техники мультипликации, используемой Булезом в области ритма, является длительность в ее определенном числовом значении, а инструментом – постоянный или переменный *модуль*, то есть, по Булезу, «связь некоего периодического расстояния с периодичностью элементов или групп элементов, через которые это расстояние устанавливается» (*Boulez P.* Penser la musique aujourd'hui. P. 110). Другими словами, числовые модули определяют отношения между исходным и производными элементами мультипликации на разных уровнях временно́й организации.

[52] Ibid. P. 106.

- *Нерегулярные* (temps irréguliers) – с варьируемым «разрывом» на основе каких-либо определенных числовых пропорций или посредством изменений темпа.
- *Гладкие* (temps lisses) – не имеющие ни «разрыва», ни модуля; это «статистическое упорядочивание длительностей»[53].
- *Рифлёные* (temps striés) – имеющие и «разрыв», и модуль (в определенных ракурсах соотносятся как полная или частичная симметрия).
- *Однородные* (temps homogènes) – только гладкие или только рифлёные.
- *Неоднородные* (temps non homogènes) – основанные на переменности или наложении гладких и рифлёных времен.

Параллельно с этим членением Булез выдвигает еще две фундаментальные категории – *пульсирующее* и *аморфное время*[54].

Пульсирующее время (temps pulsé) – такое, в котором структуры длительности связаны с хронометрическим временем как с ориентиром, или, по выражению Булеза, с маяком. Пульсирующее время сопоставимо с рифлёным пространством и, соответственно, может быть названо *рифлёным временем*; оно выражает себя в виде пульсации, определяемой числовыми закономерностями. Пульсирующее (рифлёное) время восприимчиво к ускорению или замедлению, то есть связано с темпом. Согласно Булезу, пульсация является для времени тем, чем темперация для пространства высот.

Аморфное время (temps amorphe) относится к хронометрическому времени только в самом общем смысле – длительности, с определенными пропорциями или без указания на пропорции, возникают в «поле времени». Аморфное время сопоставимо с гладким пространством, и, соответственно, может быть названо *гладким временем*. Аморфное (гладкое) время проявляет себя в виде отсутствия какой-либо пульсации. Оно может варьироваться только по плотности в соответствии с числом событий, которые происходят в течение хронометрически глобального временно́го интервала[55].

Булез задается вопросом, возможно ли реализовать гладкое и рифлёное пространство и если да, то каким образом? Проблема эта представляется ему простой. Достаточно создать инструменты, способные свободно изменять точное строение шкалы в соответствии с заранее заготовленными и упорядоченными комбинациями (способ, сравнимый с подготовкой регистров на органе). Эти инструменты – ничуть не сложнее, чем те, которыми исследуются атмосферные

---

[53] Ibid.

[54] Ibid. P. 99.

[55] Два вида разграниченных Булезом времён могут совмещаться в одной композиции, как например, в «Ритуале» (1975), где точная последовательность длительностей у ударных (рифлёное время) в некоторых отделах формы сочетается с управляемой только дирижером продолжительностью цезур между аккордами (гладкое время). Подробнее см.: Теория современной композиции. С. 91–96.

колебания, то есть они должны «поддерживать» максимум «согласия» с процессом выразительных изменений[56].

- **Форма и музыкальный синтаксис**

Исследование серийного принципа и сфер его действия приводит Булеза к анализу «логики соотношений»[57], то есть к формообразованию – теме, которой посвящен последний раздел книги «Мыслить музыку сегодня» – «Инвентарь и репертуар», а также специальный текст под названием «Форма» (1961), планировавшийся как глава этой же книги, но не вошедший в нее.

В связи с серийной композицией Булез задается двумя вопросами: «1. Следует ли придерживаться единой организации для множества составляющих? 2. Следует ли равным образом придерживаться единой организации каждой составляющей, рассматриваемой индивидуально?»[58].

Вывод его таков: «Мы полагали бы, что единая организация является частным случаем; она – продолжение шёнберговской трактовки серии. С таким же успехом можно продолжать трактовку Веберна или Берга»[59]. Для избежания недоразумений Булез разграничивает три типа применения серии в произведении:

– «единичность серийной иерархии; фиксированные типология и характерология (Шёнберг);

– единичность серии; избирательность внутренних структурных характеристик (Веберн);

– полиморфизм серии (серий) с вариантными типологией и характерологией (Берг)»[60].

Как уже говорилось, додекафонию Шёнберга Булез считает достоянием прошлого. Он отдает предпочтение второму типу и именно его считает наиболее приспособленным для тотальной сериализации.

В аналитическом очерке «Форма» Булез отмечает сложности анализа целостной формы, так как невозможно рассматривать ее в отрыве от аспектов, возникающих в индивидуальной работе. По словам Булеза, лучшее, на что мы можем надеяться, – это определение основных принципов организации. Он выделяет две разновидности структуры – статическую и динамическую. Их различия связаны с количеством и качеством элементов, из которых они состоят. Статическая структура характеризуется постоянным критерием выбора элементов, отсутствием избирательности (то есть представляет одно и то же качество и количество событий в процессе их развертывания). В подвижных структурах качество элементов определяется критерием выбора, подразумевающим постоянное изменение (то есть качество и количество событий мобильно). По сути, Булез

---

[56] *Boulez P.* Penser la musique aujourd'hui. P. 100–101.

[57] Ibid. P. 113.

[58] Ibid. P. 116.

[59] Ibid. P. 118.

[60] Ibid.

говорит о типах музыкальных форм, охватывающих две гигантские области, открытые Новейшей музыкой 2-й половины XX столетия, – тотальный сериализм и алеаторику.

Булез, рассматривающий форму, по его собственным словам, в большой степени «как группу концепций»[61], вторгается в сложнейшие области музыкального мышления, пытаясь найти им адекватное выражение. Так, он использует в процессе объяснения новые для теории композиции термины: *плотность*[62], *события*, *форманты*. Он выделяет четыре критерия, охватывающих форму «от морфологической микроструктуры до риторической макроструктуры», и их совокупность называет «формантами целостной структуры»[63]:

– расположение внутренних структур внутри общей структуры,
– выработка внутренних структур,
– расположение внутренних структур относительно друг друга,
– выведение элементов внутренних структур.

По словам Булеза, идея формант не имеет ничего общего с традиционными классическими схемами или с эмпирическими открытиями, которые не могут находиться в синтезе. Композитор убежден, что эта идея достаточно сильна для того, «чтобы устанавливать порядок без ограничений», так как она «допускает все оппозиции между свободной (или мобильной) и строгой (или стабильной) формой»[64].

Детально разрабатывает Булез область музыкального синтаксиса, являющегося основой новых принципов формообразования многопараметровой композиции. Он пишет о трех свойственных музыке измерениях (горизонталь, вертикаль и диагональ) и двух способах изложения структур (индивидуальном и коллективном). Комбинаторика критериев дает возможность Булезу охарактеризовать три фактурных склада музыки – гомофонию, гетерофонию и полифонию.

Горизонтально-индивидуальное сочетание дает *гомофонию* – «плотностную трансформацию монодии», которая отличается от традиционного понимания гомофонии как «силлабической взаимосвязи в многоголосии, где голоса совпадают на каждом слоге»[65]. *Гетерофонию* Булез определяет как «горизонтальный / диагональный / вертикальный / коллективный / индивидуальный порядок», «как наложение одной основной структуры на ее же видоизмененный аспект»[66]. Особым качеством *полифонии*, отличающим ее от двух предыдущих типов, является такое строение ткани, при котором одной структуре отвечает другая. В

---

[61] *Булез П.* Форма // Слово композитора: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М., 2001. С. 19.

[62] Важнейший параметр музыкальной композиции, обозначающий количество элементов в данном объеме звучания.

[63] *Булез П.* Форма. С. 18.

[64] Там же. С. 19.

[65] *Boulez P.* Penser la musique aujourd'hui. P. 134.

[66] Ibid. P. 135–136.

полифонии Булез указывает три измерения: 1) горизонтальное – контрапункт (свободный и строгий), 2) вертикальное – гармония (функциональная, нефункциональная, многослойная), 3) диагональное – его он называет *распределением* (répartition)[67]. При диагональном измерении полифонии больше нет «партий» и «голосов», существуют только структуры[68]: «Диагональный порядок регулирует индивидуальный или коллективный синтаксис индивидуальных фигур и коллективных структурных множеств»[69].

Всеобщие и специфические свойства синтаксиса Булез показывает на примере гетерофонии, при этом подчеркивая, что такая систематика с определенными коррективами приложима и к любому другому виду музыки.

➢ Всеобщие свойства синтаксиса[70]:

1. *Природа*: гетерофония *орнаментальная* (свободная игра со сходными построениями) или *структурная* (нет ни одного звукового образования, не выведенного из исходной ячейки).

2. *Существование*: гетерофония *установленная* (выдерживается от начала до конца) или *возможная* (имеет место альтернатива).

3. *Число*: гетерофония простая, двойная, тройная, в зависимости от количества накладывающихся друг на друга параллельных структур.

4. *Зависимость*: *прямая*, когда момент гетерофонного расщепления структур привязан к определенной высоте либо отграничен при помощи паузы, или *опосредованная*, возникающая там, где начало и конец гетерофонии приходятся на определенный участок временно́го поля без непосредственной связи с конкретными звуковысотами[71].

➢ Специфические свойства синтаксиса[72]:

1. Высо́ты: абсолютные («эйдетически»[73] определенные тоны) и относительные (тоны, расположенные в конкретных регистрах).

2. Ритмы: как длительности (статичные ритмические ячейки и их отношения) и как темпы (кинетический вид этих отношений).

---

[67] Ibid. P. 136–137. В немецком издании французскому *répartition* соответствует слово *Anordnung* – упорядоченное расположение, расстановка.

[68] Ibid. P. 137.

[69] Ibid. Далее Булез приводит сводную таблицу: три вида музыкального склада со своими характеристиками (P. 138).

[70] Ibid. P. 140–141.

[71] Оригинальные термины Булеза (Ibid. P. 145):

1. *Nature*: ornementale / stucturelle.
2. *Existence*: obligée / possible.
3. *Nombre*: simple / double / triple, etc.
4. *Dépendance*: attachée / flottante.

[72] Ibid. P. 141–142.

[73] Эйдетизм (греч. eidos – образ, сущность) – разновидность образной памяти, заключающаяся в способности сохранять образы предметов долгое время после исчезновения их из поля зрения.

3. Тембры – «инструмент или группа инструментов, через которые реализует себя гетерофония (говоря неинструментальным языком – отношения между формальными и „формантными" характеристиками)»[74].

4. Динамика: общая интенсивность (отношения внешних динамических структур между собой) и динамический профиль (развитие динамической амплитуды внутренних структур).

Детально разработанная Булезом система логических отношений внутри многопараметровых структур помещена в разделе книги, который называется «Музыкальная техника» и где освещаются сложнейшие вопросы современного композиторского письма. Она направлена на раскрытие и объяснение новых законов многопараметровой композиции и демонстрируется Булезом на примере собственных произведений.

Ценными представляются замечания Булеза о содержании в музыке, которое он отождествляет с формой – только форма дает возможность познать содержание, вне ее не существующее: «...я убежден, что в музыке не существует противопоставления формы и содержания, что в ней нет „абстрактного, с одной стороны, и конкретного – с другой". Форма и содержание – две стороны одного целого, и исследовать их можно средствами одного и того же аналитического метода». Для подтверждения своей позиции Булез ссылается на весьма уважаемого им К. Леви-Стросса, который объясняет, что содержание «реализуется в своей структуре, а то, что называют формой, есть структурирование частностей, составляющих содержание. Необходимо лишь, чтобы структуры были подчинены формальным логическим принципам»[75].

В разных своих работах, а также многочисленных интервью Булез неоднократно возвращается к риторическому вопросу о том, *что́ такое музыка*. И в разной форме он дает на этот вопрос один и тот же ответ: музыка – это одновременно искусство, наука и ремесло. Об этом же Булез говорит и в конце своего главного музыкально-теоретического труда – книги «Мыслить музыку сегодня». Всем техническим методам «надо придать смысл». Теория «должна сочетаться с фантазией и творческой интуицией». Всё должно быть гармонично уравновешенно: «Пусть наше воображение обостряет наш интеллект, а интеллект подкрепляет наше воображение. Без этого взаимодействия творческие искания превратятся в призрак. Вот почему, прежде чем подойти к форме, мы попытались создать синтез современной техники, чтобы иметь возможность действовать с полным сознанием и свободой <...> Часто говорят: музыка это в такой же степени наука, как и искусство. Кто же сумеет сплавить в одном горниле две эти сущности, если не воображение, эта „королева способностей"!»[76]

Теоретические работы Булеза рассчитаны на подготовленного интеллектуального читателя. Именно с ним говорит французский композитор на своем ино-

[74] В оригинале: caractéristiques formelles, et «formantes». Ibid. P. 142.

[75] Ibid. P. 31.

[76] В оригинале: reine des facultés. Ibid. P. 167.

гда весьма сложном языке логики. Пытаясь сделать более доступными для понимания и постижимыми новые реалии современного музыкального мышления, Булез восклицает[77]: «Превознести до небес эмоции, говорил Дебюсси; превознести до небес ясность – говорю я».

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

▪ Источники

Boulez P. Penser la musique aujourd'hui. Paris, 1963; нем. перевод: Musikdenken heute. Mainz, 1963; англ. перевод: Boulez on Music Today. Cambridge, 1971.

Булез П. Антон Веберн / Пер. Ю. Холопова // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 21. М., 1998.

Булез П. Главное – это личность // Советская музыка. 1990. № 8.

Булез П. Идея, реализация, ремесло // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. М., 1994.

Булез П. Музыкальное время // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии. М., 1995.

Булез П. Форма / Пер. Т. Цареградской; L'in(dé)fini et l'instant / Пер. Ю. Пантелеевой // Слово композитора: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М., 2001. С. 14–21.

Пьер Булез. Ориентиры I: Избранные статьи / Пер. Б. Скуратова. М., 2004: Пути: Равель, Стравинский, Шёнберг; Воздействие Иоганна Себастьяна Баха; Шёнберг мертв (пер. В. Цыпина); Антон фон Веберн; Alea; Текучесть в звучащем становлении; Звук и слово; Соната, «Чего ты хочешь от меня»; Построение импровизации; Поэзия – центр и отсутствие – музыка; От складки к складке.

▪ Исследования

Кон Ю. Пьер Булез как теоретик // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 4. М., 1983. С. 162–198.

Курбатская С. К анализу «Молотка без мастера» П. Булеза // *С. Курбатская, Ю. Холопов.* Пьер Булез. Эдисон Денисов: Аналитические очерки. М., 1998. С. 34–136.

Петрусева Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002.

[77] Ibid. P. 33.

7. Изобретения и открытия Карлхайнца Штокхаузена

Наиболее радикально новую концепцию искусства XX века представляет в своем творчестве и научно-художественном мировоззрении Карлхайнц Штокхаузен (р. 1928). Могучая творческая личность – композитор (автор свыше 300 опусов), исследователь, дирижер, режиссер, поэт, писатель, он уже на заре Второго авангарда, в 1953 году, сознательно отвергает прежние методы музыкального мышления: «От всего этого я отказался, начав работать с пуантилизмом. Наш собственный мир – наш собственный язык – наша собственная грамматика: никаких НЕО...!»[1].

Рассуждая о современном музыкальном искусстве, Штокхаузен ссылается на три научные революции XX столетия – теорию относительности, квантовую теорию и теорию хаоса, а также на новейшие математические и религиозно-философские концепции. Он приходит к мысли о сочинении даже самого материала музыки – звука, о сочинении специальных форм звуковых вибраций вместо традиционного использования готовых структур. Причем под «материалом» теперь подразумевается не только звук-тон, но и шум, а также всё, что находится в пространстве между ними.

Вслед за материей изменяется и статус формы. Особое значение приобретает здесь открытие третьего измерения музыки (помимо горизонтали-мелодии и вертикали-гармонии) – глубинной структуры музыкальной композиции, места развития многопараметровости. Штокхаузен говорит: «Мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки. В 1951 году произошла революция, которую я называю „революцией параметров". Это означает, что в каждом данном произведении присутствует полифония параметров»[2].

Музыкальная концепция Штокхаузена – квинтэссенция принципов и тенденций музыки XX века в целом. Художник стремится создать свой собственный мир, вплоть до того, что даже сами его элементы, звуки, он хочет получать индивидуально для каждого произведения (а не общие со всеми). Фигурально выражаясь, художник вначале сотворяет свои небо и землю, возглашает далее «да будет свет!», по сути, ставя себя на место Творца. Вслед за таким гипериндивидуализмом самопроизвольно возникает его противоположность – внеиндивидуализм, космизм. Как слияние с эманацией первоединого (почти по Плотину) посредством вибраций-волн с их периодичностью, космизм актуализирует отодвинутое в миф почти трехтысячелетней исторической плитой рационализма ощущение Музыки сфер и Мировой гармонии. Вот несколько высказываний Штокхаузена: музыка есть «искусство координации и гармонии вибраций»[3]; «я

---

[1] Цит. по: *Wörner K.* Stockhausen. Life and Work. Berkeley; Los Angeles, 1976. P. 30.

[2] Цит. по: *Просняков М.* Космическая музыка Штокхаузена // КорневиЩе 2000: Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 266.

[3] *Stockhausen K.* Towards a Cosmic Music. Shaftesbury, 1989. P. 18.

говорил бесчисленное множество раз <...>: я не сочиняю СВОЮ музыку, но только передаю вибрации (Schwingungen), которые получаю»[4]; «большинство моих коллег не принимают <...> того, что композитор может функционировать как приемник, как радиоприемник и передавать музыку; потому что большинство композиторов думают, что музыка принадлежит им, это... их собственная музыка, <...> что написанную музыку они могут использовать для выражения себя, так как они самые важные. Но я думаю, что высший идеал для артиста – быть сосудом»[5]. На вопрос: «Кто Ваш любимый композитор?» Штокхаузен, не задумываясь, отвечает: «Papa Deus (Бог-отец)»[6].

В начале 70-х Штокхаузен возвестил о наступлении «новой эры музыки»: «Та эпоха, которая началась сотни лет назад и даже 2500 лет назад вместе со способом мышления древних греков, закончилась»[7]. И закончилась она, согласно Штокхаузену, около 1950 года; это и есть тот самый «час нуль» – начало новой мировой эпохи: «В 1951 году я почувствовал, что вся прежняя музыка принадлежит другой эре. И эта эра полностью закончилась. После моего первого произведения, „Kreuzspiel" [„Перекрестная игра"], я почувствовал, что началась новая эра с совершенно иными методами композиции <...> Я сочинял так, как если бы я был астрономом из другого мира, ре-организующим планеты и звуки, а также циклы и временны́е пропорции. Я отождествлялся не столько со звуками, сколько с созданием новых звуковых миров. И с той поры я знаю, что новая музыка началась около 1951 года»[8].

Главный стержень искусства Штокхаузена составляют его мировоззренческие, музыкально-космические идеи, оплодотворяющие его творчество и придающие онтологическую оправданность самым смелым его новациям. Как явление музыки Штокхаузен представляется в целом в таком свете:

Он

– метафизически – открыватель нового сознания (по меньшей мере, музыкального);

– исключительно плодотворный генератор новых композиторских идей, поразительно многослойный в своем творчестве;

– столь же мощный теоретик музыки, для которого мировоззренческое видение, творение музыки и ее осмысление – сообщающиеся сосуды.

Невозможно отделить Штокхаузена-композитора от Штокхаузена-теоретика. Принято считать, что теория далеко отстоит от практики, но дело обстоит иначе, когда искусством и его теорией занимается один человек. В этом случае трудно

---

[4] *Stockhausen K.* Aus den sieben Tagen // Texte <...>. Bd. 3. S. 365. Полные выходные данные Текстов см. в конце раздела (с. 519).

[5] *Stockhausen K.* Vibrato between Intuition and Mental Work: Gespräch mit Richard Dufallo [1987] // Texte <...>. Bd. 10. S. 123.

[6] *Stockhausen K.* Selbstportrait // Texte <...>. Bd. 5. S. 12.

[7] *Stockhausen K.* Towards a Cosmic Music. P. 10.

[8] Цит. по: *Просняков М.* Музыкальная реформа на рубеже тысячелетий // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 231.

понять, что́ из этих двух областей выступает в качестве иллюстрации, и что послужило причиной возникновения идеи.

Теоретические работы Штокхаузена охватывают более чем полувековой временной диапазон – от 50-х годов XX века до начала следующего столетия. Лишь у одного композитора в мире есть не только полно развитая концепция совершенно новой современной музыки, но также исчерпывающая картина ее во всем объеме, начиная со структуры звука и до всё более масштабных и развернутых во времени целостных форм. Только у Штокхаузена всё это одинаково полно представлено и в его музыкальных творениях, и в научных текстах. И, пожалуй, соперников у него в этом нет.

В 1963 году Штокхаузен, объединив написанные ранее статьи, рецензии и тексты устных выступлений в один том, опубликовал его под названием «Тексты об электронной и инструментальной музыке» (Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik). И далее с завидной регулярностью на свет стали появляться очередные штокхаузеновские Тексты (с 3-го тома под названием: Texte zur Musik), обильно иллюстрированные нотными примерами, схемами и фотографиями. К 1998 году издано уже 10 (!) томов. Вряд ли кто-то из современных музыкантов может похвастаться таким количеством публикаций. С 5-го тома (1989) Тексты посвящены исключительно гигантскому творению композитора – гепталогии «СВЕТ»[9].

Теоретические труды Штокхаузена возникают параллельно с его музыкальными творениями – это практически процесс неразрывный. Он пишет музыку и тут же ее объясняет, делая иногда очень подробные анализы собственных композиций, комментируя очередное свое открытие. Среди таких статей:

- К ситуации в профессии (звуковая композиция[10]) (1953).
- Ситуация ремесла (критерии «пуантилистической музыки») (1952).
- Концерт Веберна для девяти инструментов (1953).
- Композиция группами: Фортепианная пьеса 1 (1955).
- Момент-форма. Новые связи между продолжительностью исполнения, продолжительностью произведения и моментом (1960).
- Музыка в пространстве (1958).
- Музыка и графика (1959).
- Электронная и инструментальная музыка (1958).
- Единство музыкального времени (1961).

Многочисленны его статьи о собственных сочинениях: «Группы», «Цикл», Фортепианные пьесы, «Меры времени», «Контакты», гепталогия. Пишет он и о других композиторах – Мессиане (у которого учился), Веберне, Кейдже, Моцарте («Каденционная ритмика в творчестве Моцарта», 1961).

---

[9] Сам автор всегда пишет название своего гигантского оперного детища только большими буквами и без кавычек. Полное название: LICHT. Die sieben Tage der Woche / СВЕТ. Семь дней недели.

[10] В оригинале – Klangkomposition. Смысловой перевод – сонорная композиция.

Штокхаузен – один из самых активных пропагандистов Новой музыки. Написанные им тысячи страниц направлены, в конечном счете, на то, чтобы помочь и специалисту, и простому слушателю проникнуть в сложный мир современных звуковых реалий. Во многих своих статьях, устных выступлениях и лекциях композитор специально уделял внимание вопросам интерпретации и восприятия сочинений, написанных в новых техниках. В этом смысле показательна опубликованная в первом томе Текстов статья «Композиция группами: Фортепианная пьеса 1 (Руководство к слушанию)», представляющая собой текст для радиопрограммы, где Штокхаузен подробно, такт за тактом объясняет свое сочинение. Он говорит, что на примере этой пьесы «хотел бы показать, каким образом можно вслушаться в новый музыкальный язык». И для этого предложен особый метод: сначала прослушать сочинение без пояснений, затем с помощью автора его детально проанализировать (дается множество аудио-примеров – фрагментов пьесы, по несколько тактов), а в конце прослушать композицию еще раз, сравнив оба впечатления[11].

Некоторые работы Штокхаузена стали программными манифестами, знаковыми явлениями новой эпохи в музыке. Среди них выделим три:

- От Веберна к Дебюсси (1954).
- ...как течет время... (1956).
- Изобретение и открытие. К вопросу о генезисе форм (1961).

Изобретений и открытий у Штокхаузена так много, что одно их перечисление займет немало страниц. Среди них: *пуантилистическая композиция*, оперирующая отдельными многопараметровыми звуками, – исторически первое художественное проявление глубинных изменений в музыкальном сознании, также: *композиция группами, статистическая композиция, вариабельная композиция, момент-формы, пространственная музыка, процесс-композиции, музыка жестов, интуитивная музыка, космическая музыка, формульная и суперформульная композиция*...[12].

Рассуждения Штокхаузена из его известной статьи «Изобретение и открытие» в целом хорошо определяют направленность его мировоззренческой позиции и созидательной творческой деятельности: «Разницу между изобретением и открытием я понимаю так: *изобретение* подчеркивает *нахождение изнутри* (Heraus-finden); долго обдумывается поставленная проблема, пока не найдется среди многих мыслимых решений самая лучшая форма <...> Если я называю первое изобретением, то второе хочу обозначить как *нахождение* (Findung). Но вместо нахождения я выбираю слово *открытие*, в том смысле, что я открываю

---

[11] *Stockhausen K.* Gruppenkomposition: Klavierstück I (Anleitung zum Hören) // Texte <...>. Bd. 1. S. 63–74.

[12] По словам М. Проснякова, «именно благодаря произведениям Штокхаузена те или иные наиболее существенные результаты, которые достигнуты в западноевропейской музыке со второй половины XX века, приобрели значение типообразующих моделей и выступают в качестве особого рода музыкальных архетипов». См.: *Просняков М.* Музыкальная реформа на рубеже тысячелетий. С. 233.

ранее скрытое. Изобретение и открытие – понятия временны́е (Zeitbegriffe): изобретенное прежде не существовало, открытое же прежде существовало, но не было известно»[13].

Остановимся на некоторых новых идеях Штокхаузена подробнее.

- **Теория единого временно́го поля**

Это одна из универсальных теорий Штокхаузена. Его первое теоретическое исследование в области времени относится еще к концу 50-х годов – это знаменитая статья «...как течет время...», опубликованная в первом томе Текстов. Из других важнейших работ на ту же тему: «Единство музыкального времени» и «Четыре критерия электронной музыки».

«Музыка представляет упорядоченные во времени пропорции» – эта фундаментальная установка, открывающая статью «...как течет время...»[14], становится отправной точкой для временно́й теории Штокхаузена. Ее предпосылку составляет предельная дифференциация элементов музыки, достигшая в сериальной технике своего предела (дробление на различные параметры). В связи с этим возникла необходимость поиска логически единой основы всей композиции. Штокхаузен рассматривает время как единую универсальную субстанцию всех основных явлений музыки. Концепция единого музыкального времени показывает взаимообусловленность различных музыкальных параметров. Суть ее в том, что в качестве временны́х категорий рассматриваются не только ритм, но также высота, тембр и форма: призвуки тембра дают пульсацию, приводящую к звукам определенной высоты; различные высо́ты образуются различными скоростями колебаний, чем меньше колебаний и соответственно ниже звук, тем больше слышен ритм, образующий на самом высоком уровне музыкальную форму.

Так возникает единое музыкальное пространство огромного объема – от микро-времени (тембры и высо́ты) до макро-времени (ритм и форма). Простейший способ измерения этого пространства – при помощи пропорции 1 : 2, то есть отношения «октавы». Такими *длино-*, *высото-* и *время-октавами*, которые объединимы понятием *числооктавы*[15], выложено всё это временно́е поле.

Возможность перехода от одной позиции штокхаузеновской линии времени к другой исходит из особенностей человеческого восприятия. Так, начало восприятия частот звуковых колебаний как высот происходит от 1/4200 колебаний в секунду (за этим пределом находится тембр). Переход скоростей времени от высот к ритму (граница микро- и макро-времени) – от 1/16 до 1/8 колебаний в секунду. Предел восприятия пульсирующего времени как ритма – около 8 секунд. Переход ритма в отношения формы – примерно от 8 секунд до 15–20 минут.

---

[13] *Stockhausen K.* Erfindung und Entdeckung // Texte <...>. Bd. 1. S. 223 (курсив Штокхаузена).

[14] *Stockhausen K.* ...wie die Zeit vergeht... // Texte <...>. Bd. 1. S. 99.

[15] Все термины Ю. Н. Холопова.

Три большие музыкальные области времени – часто́ты, ритм, длительность формы – оказываются, по Штокхаузену, приблизительно равной длины; они охватывают около семи «октав» – это предел воспринимающих способностей человека[16]. Общая величина музыкального поля (от тембра до формы) охватывает длительности приблизительно между 1/4200 колебаний в секунду (самым высоким звуком фортепиано) и 1000 колебаний в секунду (16–17 минут – средняя длина самостоятельного сочинения), то есть 22–23 «октавы» (или пропорции 1 : 2). Так высотный слух, чувство ритма, пропорции времени – разобщенные прежде звуковые области – превратились в сообщающиеся сосуды.

Единая линия времени по Штокхаузену:

параметры:	тембр – высота	высота – ритм	ритм – форма
количество колебаний в секунду:	от ≈ 1/4096 до 1/16''	от 1/16'' до 8''	от 8'' до 1024''(≈ 16') или 2048''(≈ 32')
количество числооктав:	8 высотооктав	7 длинооктав	7–8 времяоктав
всего:	22–23 числооктавы		

Таким образом, в предельном расширении, как всеобщая организация частот колебаний, система Штокхаузена охватывает все четыре области частот:

– пропорции *формы* (квадратные строфы и их сочленения),

– пропорции *ритма* (длинооктавы),

– пропорции *гармонии* (то есть звуковысотные),

– пропорции *тембра*, звуковой краски[17].

Структурирование времени единым принципом – первый из названных Штокхаузеном четырех критериев электронной музыки (см. далее). Музыкально-художественные результаты этой теории очевидны не только в области электроники, но также и в других изобретенных Штокхаузеном видах музыки; однако именно в электронной композиции оказалось возможным сделать процесс перехода от одного поля времени к другому реально слышимым. Именно этого Штокхаузен специально добивался в композиции «Контакты» (1959–1960), в названии которой заложена идея взаимодействия между разновременными структурами пластов, движущимися в лишенном определенного направления временно́м поле.

---

[16] Между самой высокой нотой фортепиано (1/4200 колебаний в сек.) и самой низкой (1/16 колебаний в сек.) – около 7,5 октав основных высот. За пределами этих чисел звуковые волны уже слышны либо как ритмы (очень низко), либо как тембры (очень высоко). Свыше этого, как утверждает Штокхаузен, мы воспринимаем только яркость (Karlheinz Stockhausen on Music. Lectures and Interviews. London, 1989. P. 95).

[17] Подробнее о теории единого временно́го поля см.: Теория современной композиции. М., 2005. Гл. 5. С. 96–104.

Выстраивание единой линии времени позволило Штокхаузену коренным образом переосмыслить свойства музыкального материала. В новом едином звуковом поле действует новый звук.

- **О новом звуке и индивидуальных формах**

Не пользуясь термином сонорика, Штокхаузен щедро и с концепционной убежденностью описывает специфические свойства именно этого нового звукового искусства. Еще в статье 1954 года «От Веберна к Дебюсси (заметки о статистической форме)» он показывает поворот самого мышления звуками в новом направлении. Это программная работа, в которой Веберн предстает как открыватель новой композиции, давший импульс к развитию пуантилизма, сериализма, атомизации структуры звука, приведшей к электронике, когда композитор становится уже и автором звука[18].

Статья открывается важными словами: «Ставится в о п р о с о н о в ы х з а к о н а х ф о р м ы». Антон Веберн, – пишет автор, – интенсивно пробудил его «чувствительность к звуку». Веберновские начинания в соответствующих техниках композиции были расширены и послужили основой для принципа: «всеохватная серийная композиция» (universelle Reihenkomposition)[19]. В музыке Дебюсси Штокхаузен анализирует: плотность, регистровку, скорость и ее изменения, «поле громкости», тембр. Упоминая свою электронную музыку, Штокхаузен описывает эту новую сонорику: «Если группа чистых тонов укладывается в созвучие или в звуковую смесь, то при определенных допущениях теперь не слышатся отдельные звуки скомпонованного спектра, но эти частичные тоны смешиваются так, что результируется единая целостная форма (Erscheinungsform): звучность-«краска» (Klang-«Farbe»). И далее: Если же компонуют группу созвучий или звукосмесей, то более не слышны отдельные звуки или созвучия или звукосмеси одни после других либо над другими, но воспринимается некий новый результирующий комплекс[20]. Это и есть новая концепция музыки: звучность – не звук – как исходная единица композиции, которая живет в категориях плотности, артикуляции, в техниках групп и тому подобных[21].

Соответственно, еще на более высоком уровне композиции к такой музыке оказываются неприменимыми все те методы организации целой формы, которые, как кажется, неизбежны, завещаны традицией. Если первый авангард даже при додекафонном методе композиции ориентируется на формы классического сонатного цикла, на каноны и фуги, на контуры вокально-песенной формы, то Штокхаузен для каждого сочинения избирает вместе с индивидуализированным

---

[18] Обыграв название статьи, можно сказать: «От тоно-музыки к соно-музыке», заодно, оно также еще и... «От Веберна к Штокхаузену».

[19] *Stockhausen K.* Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form // Texte <...>. Bd. 1. S. 75 (выделено автором).

[20] Ibid. S. 76.

[21] Штокхаузен ярко пишет об этом в связи со своими «Моментами»: Texte <...>. Bd. 2. S. 130–133.

звукосонорным материалом специально сочиняемый им индивидуальный проект формы. В своих Текстах он подчас весьма подробно описывает такие проекты произведений. Уже в 1952 году Штокхаузен отказывается пользоваться чем-то предзаданным (Vorgeformtes), ибо это противоречит индивидуальной идее каждого данного произведения[22]. Среди сочинений, созданных по «индивидуальному проекту» и описанных в этом качестве самим автором, фигурируют: Фортепианная пьеса 1, «Контакты», «Пение отроков», «Цикл», «Плюс – Минус», «Вниз – Вверх»[23], «Мантра», «Моменты», «Сириус», «Знаки зодиака», наконец, гигантский суперпроект оперной гептalогии «СВЕТ».

- **Темповая темперация**

Штокхаузен создал «хроматическую гамму» метрономических темпов между простым и двойным темпами ♩ = 60–120, то есть в пределах временно́й октавы. Темп, выражаемый числовыми величинами, оказался очень «удобен» для темперации. Идея Штокхаузена, возникшая еще в начале 50-х годов[24], заключается в том, чтобы перенести единицу темперированного полутона (корень 12-й степени из двух – $12\sqrt{2}$) на темповую шкалу: интервал от ММ. 60 до ММ. 63,6 соответствует темперированному полутону. Так получилась логарифмически возрастающая последовательность метрономических значений. Подобно хроматическому звукоряду «хроматическая гамма темпов» состоит из 12 элементов, за пределами которых их свойства начинают повторяться.

1 сек. = ММ.	60	(1) транспонировано на октаву:	120 =	½ сек.
	63,6	(2)	127,2	
	67,4	(3)	134,8	
	71,4	(4)	142,8	
	75,6	(5)	151,2	
	80,1	(6)	160,2	
	84,9	(7)	169,8	
	89,9	(8)	179,8	
	95,2	(9)	190,4	
	100,9	(10)	201,8	
	106,9	(11)	213,8	
	113,3	(12)	226,6	
½ сек. = ММ.	120	новая «октава» = 1	240 =	¼ сек.

Хроматически темперированная темповая шкала впервые применена Штокхаузеном в 1952 году и в дальнейшем неоднократно использовалась в его ком-

[22] *Stockhausen K.* Situation des Handwerks (Kriterien der punktuellen Musik) // Texte <...>. Bd. 1. S. 20.

[23] Кстати авторский текст к этой «свето-пространственной музыке» имеет подзаголовок: das ursprüngliche Project – «первоначальный проект» (Licht-Raum-Musik *HINAB – HINAUF* // Texte <...>. Bd. 3. S. 155).

[24] Изложена, в частности, в статье «...wie die Zeit vergeht...».

позициях. Добиваясь многообразного последовательного и, главное, одновременного «звучания» различных мер времени, Штокхаузен вполне наглядно отражает ситуацию современного мира, существующего в различных временны́х измерениях.

- **Электронная музыка**

Штокхаузен – не только один из первых композиторов, погрузившихся в звуковой мир электроники, но также один из первых теоретиков электронной музыки. Его самые ранние электронные опусы были созданы в Электронной студии в Кёльне – это два Электронных этюда (1953, 1954) – сериальные композиции, основанные на синтезе звука из синусоидальных тонов колебаний. Далее появилась знаменитая «Песнь отроков» («Gesang der Jünglinge», 1956) – сочинение эмблематичное и для композитора, и для электронной музыки, сыгравшее поворотную роль в музыкальном творчестве 50-х годов. Сериальный принцип углублен здесь в область временно́го параметра.

Помимо собственно творческого освоения электронной музыки, Штокхаузен внес большой вклад в разработку ее теоретических проблем. В лекции «Четыре критерия электронной музыки» (1971)[25] он на материале своей композиции «Контакты» сформулировал следующие принципы:

1. Композиция в едином музыкально-временно́м континууме (о теории единого временно́го поля см. с. 507–508).
2. Декомпозиция, или расщепление, звука: тембр можно разделить на составляющие, которые в дальнейшем могут быть использованы как независимые музыкальные слои.
3. Многослойная пространственная композиция: позволяет распределять звуки в пространстве вокруг слушателя с учетом расстояний и пространственных наложений.
4. Равнозначность тона и шума: звук рассматривается как непрерывный континуум, простирающийся от чистой синусоидальной волны до сложного звукошума; звук, соответствующий любой точке этого континуума, музыкально оправдан.

Опираясь на эти четыре критерия, Штокхаузен четко разделил инструментальную и электронную музыку, что, впрочем, не означало невозможности сочетать два начала, как он сам прекрасно продемонстрировал в своей композиции «Контакты», одной из главных художественных целей которой было соединение двух звуковых миров и поиск способов их взаимодействия.

[25] *Stockhausen K.* Vier Kriterien der Elektronischen Musik // Texte <...>. Bd. 4. S. 360–424.

▪ **От нового пространства к новому человечеству**

Велики новации Штокхаузена в области пространственной музыки. Об этом эмансипировавшемся (пятом) свойстве звука[26] композитор заговорил уже в 50-е годы, в частности в статье «Музыка в пространстве» (1958). Здесь он описывает идею своей электронной композиции «Пение отроков», где впервые была сделана попытка оформить направление и движение звуков, раскрыть новые «измерения музыкального переживания»[27]. Эта пьеса, согласно первоначальному замыслу, должна была транслироваться из пяти динамиков, установленных вокруг аудитории. Прорыв в область нового оформления пространства осуществлен в композиции «Группы» для трех оркестров с тремя дирижерами (1955–1957). Штокхаузен пишет, что для полноценного восприятия ее пространственно-временны́х движений нужно специальное большое помещение[28], которое необходимо изобрести и построить. Композитор выделяет несколько важных качеств такого пространства[29]:

1. Круглое или квадратное помещение (исполнители располагаются в любом месте вокруг слушателей или среди них).

2. Вместо твердо установленной эстрады – множество маленьких передвижных площадок.

3. Плоский пол.

4. Любой меняющийся порядок мест для сидения, нет закрепленных рядов стульев.

5. Вокруг стен и пола приспособления для динамиков и микрофонов.

6. Стенные ниши и балконы для небольших инструментальных групп.

7. Двери, расположенные между круглыми, размещенными вдоль стен установками для оркестра, не причинят неудобства (большие возможности имеет круглое пространство, лучевидно разделенное дверьми).

8. Электрически управляемое эхо приспосабливается к условиям исполнения.

9. Звуковая студия позади зала для подготовки динамиков и записи.

10. Освещение зала и передвижные лампы для пультов.

11. Не плюшевые кресла, а деревянные стулья.

Мечта Штокхаузена о создании такого особого зала, в котором музыка будет звучать повсюду, а слушатель будет посреди нее, осуществилась десятилетием позже. В 1970 году в Японии на Всемирной выставке в г. Осака по его проекту был создан зал шаровидной формы с трехмерным измерением: музыка звучала (1) над и под слушателями, (2) спереди и сзади, (3) с боков. Публика размещалась на платформе, подвешенной в центре шара, и слушала музыку, звучавшую по всем направлениям, свободно передвигаясь в пространстве. Слушатель в буквальном смысле «сидел в звуке», был полностью им поглощен.

---

[26] Пять свойств звука: высота, громкость, длина, тембр, пространственное расположение.

[27] *Stockhausen K.* Musik im Raum // Texte <...>. Bd. 1. S. 153.

[28] Ibid. S. 157.

[29] Ibid. S. 157–158.

Борьба Штокхаузена за новое музыкальное пространство имеет и любопытный социальный аспект. В конце 60-х годов она превратилась в борьбу с традиционными условиями общественного функционирования музыки – филармоническими залами, с проданными билетами на определенные места в определенных рядах, с делением на дешевые и дорогие места. Это был протест против неподвижных, застывших в своих креслах слушателей, против перерыва, во время которого принято пить кофе и курить. Экстремистским примером этой позиции стала «Музыка для одного дома» (1968). Штокхаузен создал дом, залы и коридоры которого были наполнены музыкой, а слушатели, двигаясь от помещения к помещению, могли, проходя через своеобразный звучащий лабиринт комнат, коридоров, балконов, «осматривать» музыку, получать новые музыкальные перспективы[30].

В эти годы Штокхаузен особенно был одержим свободолюбивыми идеями. В июне 1968 года он написал «Письмо молодежи» (точнее – «Письмо свободы»: Freibrief and die Jugend), начинающееся словами: «Мы вновь в состоянии революции. На этот раз по всей планете»[31]. Штокхаузен назвал бунт молодежи против существующего строя (начавшийся событиями в Парижском университете) мировой революцией. По его словам, высказанным с огромным пафосом, новое родится не благодаря разрушению, атомному взрыву, а в осознании того, что человечество – это нечто единое, и пока его отдельные части подвергаются насилию и угнетениям, оно возродиться не способно. Велика роль музыки в этом процессе – музыкантам дана большая сила, зажечь звуками огонь страстного стремления и поднять себя выше: «Какое это всё имеет отношение к музыке? Всё идет сегодня к Целому (Ganze). Когда оно будет достигнуто, мы создадим правильную музыку (richtige Musik), которая будет способствовать осознанию этого Целого»[32].

- **Интуитивная музыка**

Идеи, подобные высказанным выше, явились отражением нового этапа авангардной эстетики, реакцией на раннеавангардный рационализм и техницизм. Согласно Штокхаузену, эволюция привела человечество к кризису рационализма и к порогу нового, будущего этапа – внесознания. Отсюда необходимость развития чувства интуиции, и музыкант для этого – лучший медиум.

Захватившие Штокхаузена в середине 60-х годов идеи внешне выглядели противоположными его более ранним творческим установкам и производили впечатление крутого поворота: от рационализма предыдущего десятилетия к интуитивной музыке, отрицающей контроль над музыкальной структурой. Штокхаузен обосновывает этот вид композиции так: человек забыл о своих скрытых способностях, нужных для подлинной духовной жизни; живя сознанием, он не

[30] Musik für ein Haus – коллективная композиция, длиной около 4-х часов, была реализована участниками Дармштадских курсов Новой музыки в 1968 году.

[31] *Stockhausen K.* Freibrief an die Jugend // Texte <...>. Bd. 3. S. 292.

[32] Ibid. S. 294–295.

помнит о подсознании. Мы находимся на пороге такого состояния, которого человек достигнет на следующем этапе своего развития – внесознания. Оно содержится в нас и нужно уметь призвать его к жизни. Для этого необходимо заглянуть вглубь самого себя. Лучшим полем для развития этого внесознания становится музыка. Интуитивная музыка – продукт энергетических сил – опирается на интуицию в чистом виде: «Интуитивной я называю такую музыку, которая возникает из временно́й согласованности в игре музыкантов, вызванной коротким текстом. Понятие импровизация мне кажется неточным, поскольку оно заключает в себе определенные схемы, формулы, стилистические элементы»[33]. Таким образом, цель интуитивной музыки – отказ от контроля мысли, стремление к внесознанию, а сущность – само действие. Меняется функция композитора: он не сочиняет партитуру, а организует музыкальное действо, он – катализатор процесса[34].

Помимо безусловного отражения в этой концепции восточных мистических учений и дзен-буддизма, непосредственное воздействие на Штокхаузена оказал европейский иррационализм XIX–XX веков – идеи С. Кьеркегора, Фр. Ницше и особенно К. Г. Юнга. Пробуждение интуиции позволяет освободить из глубин человеческой психики коллективное подсознание. Освобожденный от действия сознания человек имитирует поток информации. Поток энергетической информации имитирует Вселенную. Поэтому музыка людей, которые через подсознание придут к внесознанию, станет космической, универсальной, то есть, благодаря внесознанию человека будет открыта, по Штокхаузену, музыка Вселенной – Абсолютная музыка. Так идеи интуитивной музыки возобновляют древнюю метафизическую картину мира. Космическая музыка является средством воспитания высшего человека, а музыкант – это голос универсального космического духа.

Поначалу казавшийся резким мировоззренческий переворот Штокхаузена, обнаружил линию своеобразного движения внутри единой концепции. Помимо космизма (о чем шла речь в начале этой темы) здесь сквозит общая для композитора идея нового понимания музыки, ее существования в современных условиях. Она отражена, фактически, в пространственной и алеаторной композициях и в особенности – в идее момент-форм (см. далее), посягающих на категорию произведения с его общелогическими причинно-следственными связями. И с этой точки зрения интуитивная музыка Штокхаузена – логичное звено его глубокой и всесторонней музыкантской концепции.

▪ Музыкальные формы

В статье «Изобретение и открытие» (1961) Штокхаузен рассматривает одну из главнейших проблем современной музыкальной композиции – *музыкальную*

---

[33] *Stockhausen K.* Aus den sieben Tagen // Texte <...>. Bd. 3. S. 123.

[34] Образцы интуитивной музыки Штокхаузена: «Из семи дней», 15 текстовых композиций (1968); «Для грядущих времен», 17 текстов для интуитивной музыки (1968–1970).

форму. Предложенная им классификация, в которой учитываются, прежде всего, формы музыки самого Штокхаузена, но также и авангарда в целом, основана на трех не коррелятивных критериях, что представляется ее наиболее ценным моментом. Критерии таковы: способ звуковой организации, степень стабильности, структура целого. По каждому из этих трех показателей Штокхаузен делит формы на три основных вида[35] (что теоретически допускает всего 27 комбинаций, хотя не все они равно приемлемы)[36]. Разные качества форм могут сочетаться так или иначе, притом в разных пропорциях, отчего реальные формы по своим свойствам часто взаимопроникают (у самого Штокхаузена одни и те же произведения приводятся как примеры на разные формы).

I. По способу звуковой организации:

1. *Пуантилистические* формы (Punktuellen Formen), в которых наиболее крупной единицей является отдельный тон. Подобные композиции стали логическим продолжением сериальной техники. Пример: «Контра-пункты» для 10 инструментов.

2. *Групповые* формы (Gruppen-Formen) – принципиально новая разновидность музыкальной формы, организованная методом групп. Под группой подразумевается множество звуков, связанных в единства благодаря родственным пропорциям. Метод сочинения группами – закономерное продолжение пуантилистического сериализма. Пример: «Группы» для трех оркестров.

3. *Статистические* формы (Kollektiv-Formen). Основная их категория – статистическое (мы бы сказали – сонорное) поле, то есть небольшое построение, характеризующееся определенными показателями плотности, типа движения, строения ткани. По словам Штокхаузена, в этом виде форм он пытался «сочетать коллектив, организованный законом больших чисел, с группами и точками». *Коллектив*, по Штокхаузену, – «статистически определенный, массовый, комплекс»[37]. Пример: «Меры времени» для квинтета духовых.

II. По степени стабильности:

1. *Детерминированные* (determinierten Formen) композиции с закрепленным текстом. Пример: вся традиционная музыка.

2. *Вариабельные* композиции (variablen Formen), основанные на алеаторике ткани. Пример: «Рефрен» для трех исполнителей (1959).

3. *Многозначные композиции* (vieldeutigen Formen), основанные на алеаторике формы. Примеры: Фортепианная пьеса 11, «Цикл» для ударника.

Вариабельные и многозначные композиции изменяют сложившиеся способы связи между элементами сочинения. Форма становится объектом импровизации, лишается предустановленной схемы. Отсюда множество вариантов ее реализации при различных исполнениях.

---

[35] *Stockhausen K.* Erfindung und Entdeckung // Texte <...>. Bd. 1. S. 230–251.

[36] Об этом см. также: Теория современной композиции. Гл. 20. С. 577–579.

[37] *Stockhausen K.* Erfindung und Entdeckung // Texte <...>. Bd. 1. S. 235.

III. По структуре целого:

1. *Развивающиеся*, «драматические» (Entwicklungsformen). К ним относятся по существу все традиционные формы западноевропейской музыки.

2. *Сюитные* (Reihungs-Formen) композиции. Пример: разного рода составные формы.

3. *Момент-формы* (Moment-Formen) – бесконечные, открытые, децентрированные или полицентрированные. Пример: «Моменты» для сопрано соло, четырех хоровых групп и 13 инструментов. Единицей подобных форм является «момент», то есть, по Штокхаузену, каждая самостоятельная мысль. Такие композиции, представляющие собой срез некоего временно́го потока, не имеют начала, середины и конца, они «всегда начаты» и «всегда закончены». Так с позиций теории единого временно́го поля были коренным образом переосмыслены свойства музыкального материала, утратившего причинно-следственные связи. И это естественно привело к новым взаимоотношениям времени и формы, традиционная целостность которой стала нарушаться, и многовековая концепция i–m–t слегка «зашаталась». Именно в области этих новейших форм-идей и находится концепция «момент-формы», представившая своеобразный феномен новейшей композиции. Момент всегда завершен и не имеет своего направления в развитии. Он не ограничен ни предшествующими, ни последующими событиями. Это «сейчас» в чистом виде, не результат предыдущего и не причина дальнейшего. По словам Штокхаузена, момент «создает словно бы вертикальные срезы, проникающие в горизонтальное представление времени, вплоть до вневременности (Zeitlosigkeit), которую я называю вечностью – вечностью, наступающей не с концом времени, а достижимой в любой момент»[38].

Идея момент-формы, открытой формы без начала, середины и конца, привела к тому, что время исполнения композиции не ограничено, а продолжительность детерминируется решением слушателя. Момент – музыкальный феномен, часть своеобразного звукового континуума, ряда музыкальных событий, которых допустимо столько, на сколько хватит желания и фантазии композитора.

Штокхаузен отмечает, что намеренно избегал в своей систематике традиционных типов форм (вариаций, песенной, сонатной). И в практической работе каждый вид имеет свою собственную схему, требующую индивидуальных методов композиции. При этом в большинстве случаев, как уже говорилось, разные характеристики (по материалу, мере стабильности и общей структуре) могут так или иначе комбинироваться (например, пуантилистическая детерминированная момент-форма или пуантилистическая недетерминированная сюитная форма)[39].

▪ Формульная композиция

И еще одна генеральная концепция Штокхаузена – формульная композиция – универсальный принцип письма, к которому он пришел в 1970 году. Начиная с

[38] Ibid. S. 250.

[39] Ibid. S. 250–251.

сочинения «Мантра» для двух пианистов, основой его композиционного метода становится *формула* (поначалу одна, а затем и как сочетание нескольких).

Идея формульного метода композиции связана с глубинными внутренними процессами многопараметровости, которая, наряду с техникой сериализма, и стала ее исходным пунктом. Штокхаузен называет формулу, осознаваемую им как интеграция качеств структуры, одним из наиболее существенных открытий, дающих возможность воспринимать и формировать раздельно мелодический, ритмический, динамический, красочный и пространственный контуры формы: «То, что я называю формулой, есть музыкальная модель, в которую интегрированы все эти аспекты, – модель, сравнимая с фигурой человека со всеми свойствами формы и деталей. Когда эти аспекты разрабатываются отдельно друг от друга <...> тогда возникает совершенно новый вид композиции и музыкального восприятия»[40].

Для Штокхаузена открытие формульного метода стало не меньшим событием, чем открытие возможностей додекафонии. Формула, по его словам, представляет собой содержательное единство, в котором отражаются психологические нюансы происходящего; она «больше, чем лейтмотивный или психограммный знак, больше, чем развертывающаяся тема или генерируемая серия: формула есть матрица и план микро- и макроформы, но и в то же время психический образ и картина колебаний высшей манифестации»[41].

Венцом развития этой творческой идеи стала суперформульная композиция. Возникнув в 1977 году – в период разработки проекта гепталогии, суперформула обещала бесконечное богатство композиционных решений. Главное отличительное качество заключается в ее большем, по сравнению с простой формулой, потенциале возможностей. На основе этого музыкально-структурного зародыша композитор выстроил огромное здание. *Тройная суперформула* стала основой гепталогии «СВЕТ» – самого грандиозного оперного произведения, созданного за всё время существования этого жанра[42]. Она имеет вид трехстрочной партитуры, где на каждой строке (верхней, средней и нижней) выписано по одной многопараметровой формуле для каждого из главных действующих лиц – Михаэля, Евы и Люцифера. Формулы символически распределены по регистрам: Михаэля – сверху, Евы – посередине, Люцифера – снизу.

---

[40] *Stockhausen K.* Musikalische Metamorphose // Texte <...>. Bd. 5. S. 702.

[41] *Stockhausen K.* Multiformale Musik // Texte <...>. Bd. 5. S. 667.

[42] «СВЕТ» – это 7 опер, первую из которых Штокхаузен начал писать в 1977 году, рассчитывая завершить проект через четверть века (!). Композитор не ошибся в своих планах: последняя часть гепталогии – опера «Воскресенье» – была окончена в 2003-м. Каждая опера предполагает исполнение в течение одного вечера. Во всем цикле участвуют три главных персонажа и каждый из них в трех лицах – как инструмент, голос и танцор: Михаэль – тенор, трубач и танцовщик, Люцифер (его соперник и недруг рода человеческого) – бас, тромбон и танцовщик, Ева (подруга, возлюбленная и одновременно мать Михаэля) – сопрано, бассетгорн, танцовщица. Общая длительность единственного в своем роде гигантского оперного цикла – около 29 часов.

Вполне осознавая значимость своей идеи, Штокхаузен в свойственной ему манере охарактеризовал ее глобальный масштаб: «Вот что однажды пришло мне в голову: я сочинил „формулу". Я подумал – нужно внести туда всё: звуки мелодии, эхо, предэхо, гаммы, полушумы, окрашенные паузы, пустые паузы, импровизацию <...> Тогда я мог бы всю жизнь сочинять с этой формулой <...> Это было для меня существенным достижением, потому что я понял, что Свершающееся, Универсальное действительно для всего мироздания, как например, эта суперформула»[43].

В конце 90-х годов в частной переписке (тоже, очевидно, являющейся для композитора формой декларации своих идей) Штокхаузен предложил разделить всю музыку на три части:

– Религиозная музыка (пение раньше речи, Богопочитание),
– Человеческая музыка (выражение чувств, поклонение человеку),
– Космическая музыка (формирование колебаний, согласие с микро- и макрокосмом).

И то же самое – если мыслить «в великих эпохах»:

– Вокальная музыка (поющие ангелы),
– Инструментальная музыка (играющие люди),
– Электронная музыка (правящие духи).

В связи с футурологическим упоминанием о музыке грядущей эпохи Штокхаузен пишет: «...понятие о новой эпохе не может быть менее грандиозным, чем космическая музыка»[44]. По сути, этой космической музыке посвящен гигантский 10-й том штокхаузеновских текстов (858 страниц!), имеющий название: Звездная, или Космическая, музыка (Astronische Musik).

Закончив грандиозную четвертьвековую гепталогию «СВЕТ», Штокхаузен, претендуя на создание музыки будущего, приступил к новому, не менее впечатляющему проекту под названием «ЗВУК. 24 часа дня»[45] с новым поразительным пространственным решением. Согласно идее автора, композиция должна исполняться одновременно (!) в разных местах. «Концентрация на содержании, смысле одного часа не исключает того, что сознание удерживает в памяти смысл всех остальных. И наоборот, если представить себе весь цикл целиком, то возникает иллюзия вращения земли вокруг своей оси, и не важно, где в этот момент находиться – в Токио или Кюртене, и видеть при этом теневую и солнечную стороны земли – приходит осознание того, что солнце светит везде». С этой точки зрения особенно интересна роль музыки. Создается такой музыкальный образ, который присутствует постоянно, но с другой стороны подчинен различным часам и проявляется в каждом совершенно индивидуально[46].

---

[43] *Stockhausen K.* LICHT-Blicke // Texte <...>. Bd. 6. S. 197–198.

[44] Из письма Ю. Н. Холопову от 11 августа 1998 года.

[45] KLANG. Die 24 Stunden des Tages (начато в 2004 году).

[46] Интервью К. Штокхаузена, данное М. Бёландту и Ф. Цвисеру 15 августа 2003 года // Трибуна современной музыки. 2005. № 2. С. 12.

Штокхаузен – выдающийся мыслитель нашего времени. Окидывая внутренним взором уже созданный им гигантский труд, приходишь к выводу, что в целом его концепция на протяжении полувека принципиальным изменениям не подверглась. Просто в разные периоды его насыщенной жизни творчески-интеллектуальная деятельность входила в разные стадии своего развития, открывая что-то неизведанное и скрытое в глубинах его блестящего мышления.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

▪ Источники

Stockhausen K. Texte zur Musik. Bde. 1–10. Köln, 1963–1998.

- Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens.* Köln, 1963.
- Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles. Band 2: *Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis.* Köln, 1964.
- Texte zur Musik 1963–1970. Band 3: *Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten.* Köln, 1971.
- Texte zur Musik 1970–1977. Band 4: *Werk-Einführungen, Elektronische Musik, Weltmusik, Vorschläge und Standpunkte, Zum Werk Anderer.* Köln, 1978.
- Texte zur Musik 1977–1984. Band 5: *Komposition.* Köln, 1989.
- Texte zur Musik 1977–1984. Band 6: *Interpretation.* Köln, 1989.
- Texte zur Musik 1984–1991. Band 7: *Neues zu Werken vor LICHT, Zu LICHT bis MONTAG, MONTAG aus LICHT.* Kürten, 1998.
- Texte zur Musik 1984–1991. Band 8: *DIENSTAG aus LICHT, Elektronische Musik.* Kürten, 1998.
- Texte zur Musik 1984–1991. Band 9: *Über LICHT, Komponist und Interpret, Zeitwende.* Kürten, 1998.
- Texte zur Musik 1984–1991. Band 10: *Astronische Musik, Echos von Echos.* Kürten, 1998.

Karlheinz Stockhausen on Music. Lectures and Interviews / Compiled by R. Maconie. London, 1989.

Штокхаузен К. [Фрагменты статей] / Пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 1. М., 1995: Ситуация ремесла (критерии «пуантилистической музыки»); Электронная и инструментальная музыка; Изобретение и открытие (доклад о генезисе формы); «Моменты» для сопрано, 4-х хоровых групп и 13-ти инструменталистов; «Из семи дней»; Мировая музыка; Мультиформульная музыка; Из интервью.

Штокхаузен К. Супрагуманизация. Наступает время, грядет пробуждение (отрывки интервью из книги «К космической музыке» / Пер. С. Тюлиной // Слово композитора: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М., 2001. С. 51–55.

- **Исследования**

Просняков М. Музыкальная реформа на рубеже тысячелетий // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003.

Савенко С. Музыкальные идеи и музыкальная действительность Карлхайнца Штокхаузена // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1987.

Холопов Ю. Н. К единому полю звука: «Nr. 2» Карлхайнца Штокхаузена // Музыкальное искусство XX века: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 9. М., 1995.

Чаплыгина М. А. Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена: Лекция по курсам «Музыкально-теоретические системы», «Современная гармония». М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1990.

Frisius R. Karlheinz Stockhausen. Einführung in das Gesamtwerk. Gespräche. Mainz, 1996.

Maconie R. The Works of Karlheinz Stockhausen. 2nd ed. Oxford, 1990.

8. Пифагорейская гармония Яниса Ксенакиса

«Создавать музыку значит выражать человеческий интеллект звучащими средствами»[1]. Эти слова Яниса Ксенакиса (1922–2001) – французского композитора греческого происхождения, имеющего высшее техническое образование, – характеризуют его подход к музыкальному творчеству как особому виду интеллектуальной деятельности. Ксенакис окончил Афинский политехнический институт как архитектор, затем Парижскую консерваторию, где учился у Оливье Мессиана. Особенным фактом его биографии, наложившим отпечаток на всю творческую деятельность, является сотрудничество в качестве инженера и архитектора со знаменитым Ле Корбюзье, который, по словам композитора, открыл ему глаза на современную архитектуру. В 1952 году Ксенакис попросил разрешения участвовать в его новом проекте и тот с радостью согласился[2]. Двойная профессия оказала влияние на композиторское мышление Ксенакиса – музыка воздействовала на его архитектурные идеи, а архитектура открывала новые перспективы музыкальных конструкций[3].

Теоретическая концепция Ксенакиса уникальна тем, что находится на пересечении двух родов человеческой деятельности. Подобно своим греческим предкам, Ксенакис понимает музыку как одну из важнейших наук в духе пифагорейской школы с ее философией числа и божественной «тетрактидой». Музыка для него – материальное воплощение Числа, которое, в свою очередь, есть объективный выразитель Космоса, так как отражает сущность отношений любых явлений. В музыке звучит гармония небесных сфер, она передает красоту и логику космических законов, обретая, тем самым, объективность и значительность.

---

[1] *Xenakis I.* Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. Pendragon Press, 1992. P. 178.

[2] Из самых известных архитектурных деяний Ксенакиса – участие совместно с Ле Корбюзье в работе над проектом павильона корпорации Philips в 1958 году. Позже он неоднократно организовывал звуковое и архитектурное пространство своих собственных композиций. В частности: «Polytope de Mycènes» в руинах греческого города Микены (1978), «Diatope» на открытии Центра современного искусства Жоржа Помпиду (1978), музыкальный и световой спектакль «Persepolis» – среди гор и развалин древнего иранского города Персеполь (1971).

[3] Самый впечатляющий пример близости музыкальных и архитектурных идей Ксенакиса – уже упоминавшийся павильон Philips, выполненный в Брюсселе в 1958 и явившийся, фактически, векторно-архитектурной проекцией музыкального произведения – пьесы «Метастасис», написанной Ксенакисом тремя годами ранее. По словам композитора, после этого опыта он «поверил в глубокую связь между музыкой и архитектурой». *Xenakis I.* Formalized Music. P. 10; см. также: *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М., 1992. С. 148–151.

Концепцию Ксенакиса невозможно представить вне древнегреческой философии, ставшей ее фундаментом. Композитор часто ссылается на античных мыслителей, небезосновательно утверждая, что всё развитие европейского мышления имеет своим первоистоком эту древнюю философию. Он пишет: «Пифагореизм полагает, что все сущности являются числами, или же они наделены числами, или же похожи на числа <...> (и это в особенности интересует музыканта) <...> Все музыкальные теоретики, от Аристоксена до Хукбальда, Царлино и Рамо, возвращались к этому тезису <...> Мы все – пифагорейцы»[4].

Имя французского композитора и архитектора связывается в первую очередь с явлением *стохастической музыки*[5] – так в 1956 году Ксенакис обозначил новый вид композиции, организованной чисто математическими способами[6]. Элементы стохастической музыки определяются согласно теории вероятности и больших чисел – и в этом смысле случайны, тогда как общие формальные данные в ней детерминированы[7].

Сам Ксенакис отмечал, что возникновение стохастической музыки для него глубоко не случайно. С одной стороны, это была сознательная попытка выйти из тупика тотального сериализма, господствовавшего в Европе в 50-е годы[8]. С другой стороны, вероятностные законы вошли в композицию вследствие чисто музыкальных потребностей, в первую очередь, «природных явлений, таких, как падение града или дождя на твердые поверхности, или, скажем, пение цикад летом в поле. Взятые в целом, они состоят из тысяч отдельных звуков, масса которых создает, на уровне целого, новое звуковое событие (sonic event). И это целостное событие гибко, оно образует пластичное изменение во времени, которое также подчиняется алеаторическим, стохастическим законам»[9]. Вероятностные законы, по словам Ксенакиса, встречаются в самых различных областях и «представляют собой подлинные жемчужины современной мысли. Они управляют законами бытия и становления. Нужно глубокое понимание того, что они – не цель, но чудесные орудия логики более общей, чем логика Аристотеля»[10]. Так

---

[4] *Xenakis I.* Formalized Music. P. 202.

[5] Стохастический (от греч. stochasis – догадка) – случайный, или вероятностный – один из терминов теории вероятностей, означающий процесс, характер изменения которого во времени точно предсказать невозможно.

[6] Ксенакис пишет, что в 1954 он создал произведение, основанное на принципе индетерминизма, который двумя годами позже назвал «стохастической музыкой». Ibid. P. 8.

[7] Для этого была создана специальная программа SMP – Stochastic Music Program.

[8] Жестко предопределенному порядку звукоэлементов в сериальной композиции Ксенакис противопоставляет вероятностную причинность. Об этом он писал в статье «Кризис серийной музыки» (1954), послужившей ему «мостом для введения математики в музыку» (Ibid.).

[9] Ibid. P. 9.

[10] Цит. по: *Кон Ю.* О теоретической концепции Янниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. М., 1976. С. 118.

вероятностные законы стали для композитора инструментом управления музыкальными событиями[11].

Композитор убежден, что музыка должна основываться на понимании причинности, характерном для современной физики: «Объяснение мира и, следовательно, звуковых феноменов, которые нас окружают или которые можно создать, требует расширенного понимания принципа причинности; его основа определяется законом больших чисел»[12]. Именно отрицание такой причинности, свойственное нередко алеаторике, к примеру, Джона Кейджа, вызывало скептическое отношение Ксенакиса.

Рассматривая вероятность как некое обобщение закономерностей, присущих и физическому миру, и искусству, Ксенакис формулирует цель композитора: «изготовление» (fabrication) «звуковых объектов» на основе применения открытых наукой законов природы (прежде всего – стохастических)[13]. Он также дает собственное определение главному предмету своего творчества: «Музыка <...> является искусством монтажа, комбинаторикой <...>. Музыка нуждается в математике, так как последняя – плоть от плоти музыки»[14].

Ксенакису принадлежит множество теоретических работ, часть которых опубликована в виде книги под названием «Формализованная музыка. Новые принципы формализации музыкальной композиции» (1963)[15]. В ней изложены основы математического метода сочинения и стохастической композиции, которые Ксенакис детально иллюстрирует в каждой главе примерами из собственных произведений. О том, что изложенные в этой книге принципы композиции важны и актуальны, свидетельствует ее переработанный и значительно дополненный вариант, изданный почти через 30 лет в авторском переводе на английском языке под несколько измененным названием «Формализованная музыка. Мышление и математика в композиции» (1992)[16].

В первых шести главах книги излагаются базовые методы стохастической композиции.

- Глава 1. Свободная стохастическая музыка (Free Stochastic Music).

Ксенакис описывает фундаментальные фазы создания стохастического произведения, при этом оговаривая возможность изменения порядка действий в процессе работы[17]:

---

[11] Среди его стохастических произведений: ST/10 для 10 музыкантов (1962), ST/48 для 48 музыкантов (1962).

[12] *Xenakis I.* Formalized Music. P. 4.

[13] Цит. по: *Кон Ю.* Указ. изд. С. 127.

[14] Там же.

[15] Musiques formelles, nuoveaux principes formels de composition musicale. Paris, 1963. Musiques formelles – это множественное число; буквальный перевод – «Формализованные музыки».

[16] Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. Pendragon Press, 1992.

[17] *Xenakis I.* Formalized Music. P. 22.

1. *Начальные концепции* (интуиция, предварительные или окончательные исходные данные).

2. *Определение звучащих сущностей* и их символики (звуки музыкальных инструментов, электронные звуки, шумы, множества упорядоченных звуковых элементов, прерывистые или континуальные структуры).

3. *Определение трансформаций*, которым эти звуковые сущности должны подвергаться в процессе сочинения (макрокомпозиция: общий выбор логического остова, то есть элементарных алгебраических операций по отношению к сущностям, множествам и их символам, определенным в пункте 2, и порядка этих операций во времени).

4. *Микрокомпозиция* – выбор и детализированная фиксация функциональных или стохастических отношений элементов пункта 2.

5. *Последовательное программирование* пунктов 3 и 4 (схема и модель произведения во всей его полноте).

6. *Осуществление вычислений*, проверка и окончательные преобразования программы.

7. *Окончательные символические результаты* программирования (музыка в традиционной записи, числовые выражения, графическое или иное представление).

8. *Звуковая реализация* программы (непосредственное оркестровое исполнение, манипуляции типа электромагнитной записи, компьютеризованная конструкция звуковых сущностей и их трансформаций).

В качестве иллюстрации стохастической музыки Ксенакис приводит композицию с соответствующим названием – «Действие вероятностей» («Pithoprakta», 1956) для 49 музыкантов. Он также подробно рассматривает пьесу «Achorripsis» (1957) для 21 инструмента, в которой события, связанные с проявлением тех или иных музыкальных элементов – тембра, высоты, громкости, длительности, выстроены в соответствии с математической процедурой, называемой *распределение Пуассона*[18].

- Главы 2–3. Марковская стохастическая музыка (Markovian Stochastic Music).

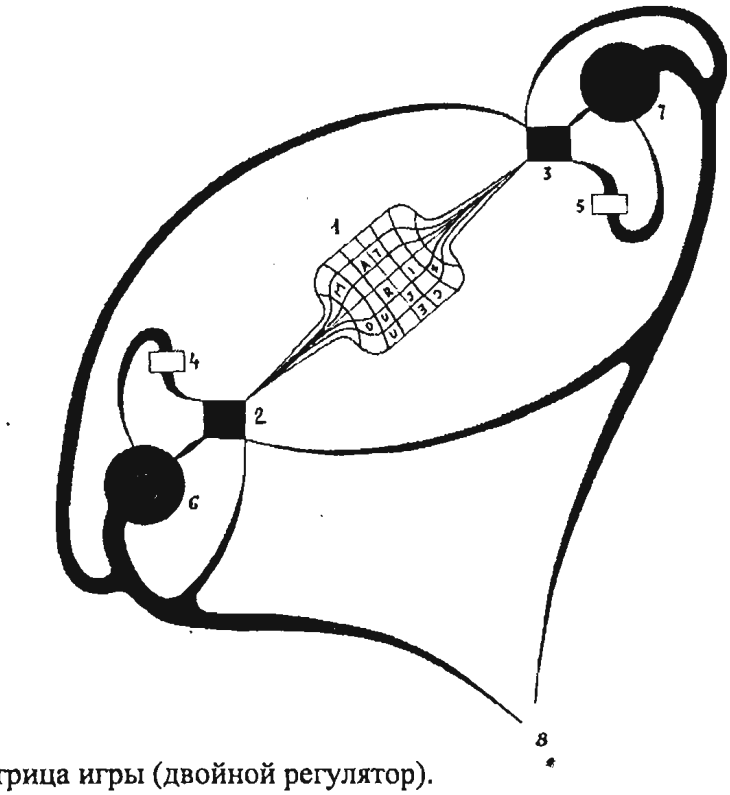
Здесь композитор показывает метод сочинения музыки на основе «цепей Маркова», то есть таких вероятностных процессов, в которых каждое данное состояние зависит только от непосредственно ему предшествующего, а не от более ранних.

- Глава 4. Музыкальная стратегия (Musical Strategy).

Ксенакис обосновывает и подробно разъясняет возможность применения в процессе композиции теории, принадлежащей к вершинам высшей математики, а именно – *теории игр*, которая руководит моделью принятия решений в условиях конфликта. Оппозицию между звуковой реализацией и символической

[18] Распределение Пуассона – одно из основных понятий теории вероятностей и математической статистики, означающее распределение вероятностей какой-либо случайной величины, характеризующееся теми или иными математическими функциями.

схемой, определяющей ее развитие, он называет *внутренним конфликтом*, а музыку, основанную на таком конфликте, – *автономной* (autonomous music); при этом роль дирижеров, инструменталистов и их механизмов сводится к контролю результата путем обратной связи и сравнения с входящими сигналами[19]. Музыку, в которой имеет место *внешний конфликт* (например, между двумя противостоящими оркестрами или инструменталистами), Ксенакис называет *гетерономной* (heteronomous music)[20] и предлагает создавать ее при помощи теории игр. В качестве примера подробно анализируется сочинение «Стратегия» («Stratégie», 1962) для двух оркестров. Приведем далее графический план, прилагаемый Ксенакисом к его композиции[21].



1. Матрица игры (двойной регулятор).
2. Дирижер *A*.
3. Дирижер *B*.
4. Партитура *A*.
5. Партитура *B*.
6. Оркестр *A*.
7. Оркестр *B*.
8. Публика.

[19] Ibid. P. 110–111.

[20] Ibid. P. 111–113.

[21] Ibid. P. 124. Подробное описание композитором правил исполнения «Стратегии» см. в его цит. выше книге (p. 122–130), а также в указ. статье Ю. Кона (с. 120–121).

- Глава 5. Свободная стохастическая музыка с применением компьютера (Free Stochastic Music by Computer).

Ксенакис суммирует свои соображения на тему «компьютер и музыка» в шести пунктах[22]:

1. Творческая мысль человека рождает ментальные механизмы. Этот процесс происходит во всех областях человеческой деятельности, включая искусство.

2. Некоторые из этих механизмов могут быть выражены математическими терминами.

3. Некоторые из них можно реализовать физически: колесо, моторы, бомбы, цифровые компьютеры, аналоговые компьютеры.

4. Некоторые ментальные механизмы могут корреспондировать с природными механизмами.

5. Некоторые механизированные аспекты художественного творчества могут быть смоделированы определенными физическими механизмами или машинами, которые существуют или могут быть созданы.

6. Так получилось, что компьютеры могут быть полезными в ряде случаев.

Преимущества сочинения музыки с помощью электронной техники Ксенакис усматривает, в первую очередь, в быстроте необходимых вычислений, а также в высвобождении творческой энергии композитора: «Композитор, освобожденный от скучных расчетов, может больше посвятить себя общим проблемам, поставленным новой музыкальной формой, и исследовать изгибы и закоулки этой сферы <...> Композитор с помощью электронного мозга превращается в пилота, нажимающего на кнопки, вводящего координацию и наблюдающего циферблаты космического корабля, плывущего в пространстве звуков, среди звуковых созвездий и галактик, которые туманно виделись ему лишь в далеких грезах. Теперь он сможет их свободно исследовать, сидя в кресле»[23]. Эта выразительная цитата метафорически, но по-своему точно описывает ситуацию «композитор – компьютер»[24].

---

[22] Ibid. P. 132–133.

[23] Ibid. P. 144. Цит. в переводе Э. Денисова. См.: *Денисов Э.* Музыка и машины // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 162.

[24] Но если приведенный выше текст написан в начале 60-х годов, когда компьютеры только входили в инструментарий композитора, то следующее далее высказывание относится уже к полностью машинной эре. На конференции по компьютерной музыке, состоявшейся в 1992, Ксенакис высказался точно и остроумно: «Вы не должны быть околдованы компьютером, ведь это просто инструмент. Вы должны быть околдованы тем, что есть у вас в голове. Но нельзя быть околдованным, если в голове ничего нет. <...> Компьютер должен быть инструментом, а не богиней или богом» (Computer Music Conference/Festival, 4 July 1992, Delphi).

- Глава 6. Символическая музыка (Symbolic Music).

Ксенакис стремится обосновать наиболее общие законы музыки, пользуясь аппаратом математической логики, которую иногда называют символической из-за способов выражения при помощи символов.

Кратко охарактеризованные выше шесть глав и представляют собой содержание французской публикации книги Ксенакиса, к которой в 1992 году он сделал существенные добавления в виде новых глав:

- К Метамузыке.
- К философии музыки.
- О микрозвуковой структуре.
- О времени, пространстве и музыке.
- Теория решета.
- О динамическом стохастическом синтезе.

В приложении к книге приведена информация о важнейшем изобретении Ксенакиса – компьютерной системе UPIC, разработанной им в Центре исследований математики и автоматизации в музыке[25]. UPIC – это словотворчество Ксенакиса, аббревиатура от полного названия: Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu – Centre des Études Mathematiques Automatiques Musicales (Полиагогическая вычислительная система Центра исследований математики и автоматизации в музыке). Это единственный в своем роде «инструмент-творение»[26], сложнейшая компьютерная система со своей периферией, созданная для интерактивной композиции музыкальных партитур, способная переводить графическую нотацию в звуковые волны[27]. Принцип ее работы состоит в следующем: на специально созданной панели при помощи ручки с электромагнитным шариком чертят фигуры, которые компьютер связывает с таблицей, где эти кривые нотируются в соответствии с параметрами высоты, времени и т. д. Компьютер просчитывает графические данные, и после прохождения цифрового/аналогового преобразования результат немедленно передается динамиком и записывается на пленку. При помощи системы можно создавать волновые формы, кривые, графические партитуры, можно смешивать, стирать и производить большинство

[25] Он был основан Ксенакисом в 1965 году, а в 1985-м им был создан Центр современной музыки – Les Ateliers UPIC, который позже получил название C.C.M.I.X. (Centre de Création Musicale Iannis Xenakis – Центр музыкального творчества Яниса Ксенакиса). Вначале задачей студии было поддержать и стимулировать исследования, которые проводились в CEMAMu главным образом в системе UPIC. Затем центр расширил свою деятельность: он инициирует создание и реализует исполнения новых музыкальных произведений, проводит мастер-классы и исследования, сотрудничает с композиторами и исполнителями во всем мире.

[26] Instrument-Schöpfung. См.: *Lohner H.* Das UPIC: eine Erfindung von Iannis Xenakis // Musik-Konzepte 54/55: Iannis Xenakis. Mai 1987. S. 71.

[27] *Xenakis I.* Formalized Music. Appendix III: The new UPIC System. P. 329–334.

сложных операций всего лишь вождением чувствительной к любым движениям электромагнитной ручки в различных частях таблицы[28].

По словам Ксенакиса, с системой UPIC есть возможность заниматься проблемами музыкальной композиции более простым и непосредственным способом – «под непосредственным способом я понимаю следующее: прямая связь с мышлением. UPIC позволяет исследовать звуки в значительно больших масштабах, чем это было возможно ранее: от самого маленького элемента звука до целой архитектуры»[29].

Хотя вся творческая жизнь Ксенакиса связана в основном с компьютером, по поводу большинства сочинений, созданных с его помощью, композитор отзывается скептически. Незначительные художественные результаты в этой области имеют, по его мнению, две причины: 1. Музыканты, использующие компьютер, не сведущи в таких науках, как математика, физика и акустика. «Их талант <...> не способен проникнуть в невозделанную область, где лишь абстракция могла бы руководить их экспериментами»[30]; 2. Ученые, имеющие доступ к компьютерным технологиям, «испытывают комплекс неполноценности перед музыкальной эстетикой. Они не в состоянии бороться на эстетической территории, так как им не хватает опыта, и они абсолютно не знают, в каком направлении им следовало бы пойти». «Соответственно, они жонглируют математическими инструментами и электронными игрушками, не поднимая художественного качества своей музыкальной продукции»[31].

Оба случая, по мнению Ксенакиса, показывают, что художественный талант играет здесь определяющую роль. Композитор не только «диагностирует» проблему, но и предлагает выход из тупика: необходимо, чтобы музыканты занялись изучением науки, а ученые решали бы проблемы, «которые талант и эстетика ставят в процессе постоянного экспериментирования». Ксенакис убежден, что наступил момент (эти слова относятся к началу 80-х годов), когда можно «попытаться глубже и в то же самое время мощнее проникнуть в то, что составляет сущность музыки. И если получится, открыть силовые поля, подспудно пронизывающие технологию и научную мысль так же, как музыку»[32]. Именно с этой целью Ксенакисом и была разработана система UPIC, о которой шла речь выше.

Синтезирующая направленность практически всех теоретических работ Ксенакиса, а также вообще его деятельности как музыканта и архитектора, выражена в постоянно повторяемой мысли о необходимости новых отношений между искусством и наукой, в частности между искусством и математикой, – отноше-

---

[28] *Ксенакис Я.* Пути музыкальной композиции // Слово композитора: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М., 2001. С. 32.

[29] *Lohner H.* Zur Kontinuität von Denken und Handeln: Interview mit Iannis Xenakis in Delphi am 17.8.1985 // Musik-Konzepte 54/55: Iannis Xenakis. Mai 1987. S. 85.

[30] *Ксенакис Я.* Пути музыкальной композиции. С. 25.

[31] Там же.

[32] Там же.

ний, при которых «искусство поставит проблемы, а математика будет чувствовать себя обязанной их решить, создавая новые теории»[33]. Художник, по глубокому убеждению Ксенакиса, обязан знать математику, логику, физику, химию, биологию, генетику и даже палеонтологию (в связи с проблемами эволюции форм[34]), а также гуманитарные науки и историю: «...настало время создать новую науку „всеобщей морфологии", трактующую формы и архитектонику этих дисциплин в их инвариантных аспектах так же, как и законы, которые руководят их трансформациями, длящимися иногда миллионы лет. Эта новая наука должна основываться на подлинной концентрации разума, то есть на абстрактном подходе, свободном от курьезов, воздействующих на наши чувства и привычки»[35].

Музыкальная концепция Ксенакиса вновь, как и в древности, – но на новом витке спирали, – занята обоснованием общих логических законов композиции[36]. Именно поэтому его теоретические работы столь значимы для многих новейших явлений музыкального искусства. Предпринятые Ксенакисом усилия по формализации музыки (исследования свойств рядов, теория «решета» и др.) оказались весьма актуальными в век новейших компьютерных технологий. Безусловная ценность его теоретической системы заключается в том, что призывы к тотальной математизации композиционного процесса исходят в данном случае от музыканта высочайшего уровня, от бесспорного мастера, стремящегося продвинуть свое искусство вглубь его собственной природы, постигая его внутренние законы.

Ксенакис не пытается соединить творческую интуицию с интеллектом (живым или искусственным). Для него это нераздельные вещи, необходимо присутствующие в композиционном процессе. И, в конечном счете, все сложные математически выкладки, занимающие десятки страниц его теоретических работ, имеют одну конкретную цель, великолепно сформулированную самим композитором со ссылкой на одного из своих древнегреческих праотцов: «В действительности формализация и аксиоматизация <...> позволяют сразу же поставить звуковое искусство на самую широкую почву и вновь приблизить его к звездам, к числам и к богатству человеческого разума, подобно тому, как это имело место в великие периоды античных цивилизаций. Движения звуков, которые вызывают в нас душевные движения, похожие на них, „доставляют вульгарное

---

[33] Там же. С. 23.

[34] По Ксенакису, например, «морфологическая эволюция позвоночников динозавров вносит дополнение в науку о формах» (!). Там же. С. 23.

[35] Там же.

[36] А. Соколов, изучая соотношение теоретических представлений композитора и его практических исканий, взаимодействие рационального и интуитивного в его творческом процессе, анализирует под этим углом зрения пьесу Ксенакиса «Nomos Alpha» для виолончели соло (1966). См.: *Соколов А.* Теоретическая концепция Я. Ксенакиса как основа его практического метода композиции // Современные зарубежные музыкально-теоретические системы: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 105. М., 1989. С. 55–68.

удовольствие тем, кто не умеет размышлять; тем же, кто это умеет делать, они путем подражания божественной гармонии, осуществляемой в преходящих движениях, дают радость разумную" (Платон, *Тимей*)»[37]. Так Ксенакис интерпретирует пифагорейскую гармонию сфер в контексте современной научной мысли.

Приблизить музыку – искусство звуков – к богатству человеческого разума, дать «радость разумную» – главная цель творчества Ксенакиса, чья теоретическая система занимает существенное место в ряду композиторских концепций 2-й половины XX столетия.

Рекомендуемая литература

▪ Источники

Xenakis I. Musiques formelles, nuoveaux principes formels de composition musicale. Paris, 1963.

Xenakis I. Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. Pendragon Press, 1992.

Ксенакис Я. Пути музыкальной композиции / Пер. Ю. Пантелеевой // Слово композитора: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М., 2001. С. 22–35.

▪ Исследования

Кон Ю. О теоретической концепции Янниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. М., 1976. С. 106–134.

Соколов А. Теоретическая концепция Я. Ксенакиса как основа его практического метода композиции // Современные зарубежные музыкально-теоретические системы: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 105. М., 1989. С. 50–70.

Цареградская Т. В. Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиан, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис). Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2002.

[37] *Xenakis I.* Formalized Music. P. 178–179. Эта же цитата из диалога Платона «Тимей» в переводе С. Аверинцева звучит так: «…неразумные получают удовольствие, а разумные – светлую радость от того, что и смертные движения через подражание причастны божественной гармонии». Цит. по: *Платон.* Тимей // Платон. Сочинения в трех томах. Т. 3. Ч. 1. М., 1971. С. 526–527.

9. Американская теория рядов

Американская теория рядов – аналитическая система, предназначенная для анализа свободно тональной (так называемой атональной) музыки XX века (Шёнберга, Берга, Веберна, Бартока, Стравинского и др.). Ее инициатор – композитор Милтон Бэббит (р. 1916) – написал диссертацию «Функция структуры ряда в двенадцатитоновой системе» (1946)[1]. В ней изложены основные положения теории (авторское наименование Set-theory Analysis), которые затем были развиты и уточнены в публикациях 50 – 60-х годов; в частности, в одной из статей 1961 года[2] была особо подчеркнута роль структуры ряда как определяющего фактора композиции.

Математика по образованию, Бэббита более всего интересовали формальные аспекты 12-тоновой техники, при объяснении общих принципов которой он использовал язык математической логики. Такие термины, как гексахордовая (также тетрахордовая и трихордовая) комбинаторика[3], матрица, агрегат и некоторые другие, составляют неотъемлемую часть этой теории[4]. Основное ее понятие – *set* – заимствовано из математики и означает «множество»[5]. В музыке «множество» есть совокупность высот в качестве композиционной единицы, то есть звукоряд. Таким образом, математическая теория множеств реализуется в музыкальной композиции как *теория рядов*[6].

---

[1] *Babbit M.* The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System. Princeton University, 1946.

[2] *Babbitt M.* Set Structure as a Compositional Determinant // Journal of Music Theory, V, 1961.

[3] Подобная комбинаторика, основанная на внутреннем структурировании рядов согласно математическим законам, во многом развивает 12-тоновые идеи Шёнберга, с которым Бэббит был хорошо знаком.

[4] Бэббит использовал также и собственную, не всегда, правда, практически удобную систему обозначений, где большую роль играют числа и математические символы; к примеру, так выглядит его цифровая запись 12-тонового ряда: $s_{0,0} - s_{1,1} - s_{2,4}$ (первое число – порядковый номер в данном ряду, второе – высотная позиция от первого звука серии).

[5] То есть совокупность неких объектов, обладающих общим для них всех характеристическим свойством.

[6] Близкие идеи отражены в книге «Математические основы искусства» Иосифа Шиллингера (1885–1943) – композитора и теоретика, одного из активных членов первой Ассоциации современной музыки, эмигрировавшего в 20-е годы в США. Шиллингер полагал, что каждый параметр композиции может быть определен математически: «Все музыкальные процессы – это только особые случаи общей схемы создания моделей». Концепция моделей стала основополагающей в его теории. В своей книге Шиллингер ввел понятие симметричных ладов, которые наряду с 12-тоновыми комплексами и модальными ладами могут быть представлены как ряды-множества.

На основе концепции Бэббита его последователь Аллен Форт (р. 1926) разработал собственную теорию рядов, способных объединяться в комплексы (Theory of set-complexes)[7]. Книга А. Форта «Структура атональной музыки» (1973)[8] – главный источник, концентрирующий в себе все базовые положения теории рядов и направленный на обоснование структурных закономерностей музыки, в которой нет традиционной тональности[9]. Эти закономерности раскрываются в процессе анализа морфологических единиц музыкального текста. Такой единицей является, по Форту, set – то есть ряд различных целых чисел, представляющих высотные классы[10].

Поскольку в полном виде эта теория представляет собой соединение концепций двух музыкантов, то ее часто называют сдвоенным именем – теория рядов Бэббита-Форта[11].

Основные положения теории рядов

Высотный класс (pitch-class, сокр. – pc) определяет звук по высоте от основного тона ряда (а не по функции в том или ином созвучии). 12 высотных классов выражены числами от нуля до одиннадцати[12]. Ряды отсчитываются от *c* первой октавы (= 0); далее звуки нумеруются арабскими цифрами: *cis/des* = 1, *d* = 2, *dis/es* = 3, *e* = 4 и т. д. вплоть до звука *c*, отстоящего от первоначального на октаву выше:

Высотные классы:	*c*	*cis=des*	*d*	*dis=es*	*e*	*f*	*fis=ges*	*g*	*gis=as*	*a*	*ais=b*	*h*
Ступени:	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

12-полутоновая система включает в себя семь интервалов, имеющих определенный качественный смысл – от примы до тритона, но только *шесть* из них содержат разные по высоте звуки (кроме унисона): 1 (полутон), 2 (целый тон), 3 (малая терция), 4 (большая терция), 5 (чистая кварта), 6 (тритон). Последующие интервалы (величиной от семи до одиннадцати полутонов) не дают нового качества: интервал 7 имеет такие же свойства, как 5, 8 – как 4, 9 – как 3, 10 – как 2, 11 – как 1, то есть инверсионно связанные интервалы мыслятся эквивалентными

---

[7] *Forte A.* A Theory of Set-complexes for Music // Journal of Music Theory, VIII, 1964.

[8] *Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Heaven; London, 1973; 2nd ed. – 1977.

[9] Спустя несколько лет после выхода своей первой книги, Форт опубликовал исследование «Гармоническая организация „Весны священной"» (1978), где целое произведение Стравинского анализируется только с позиций теории рядов.

[10] *Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Heaven; London, 1977. P. 3.

[11] Теория рядов развивалась и другими американскими исследователями. См., например: *Perle G.* Serial Composition and Atonality: an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, Webern. Berkeley, 1962; *Rahn J.* Basic Atonal Theory. New York, 1980.

[12] Вероятно, первым предложил считать звуки хроматического звукоряда от нуля до двенадцати Б. Яворский в работе «Строение музыкальной речи» (1908). Единица в этой системе равна полутону, двенадцать равно октаве: 0 [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11] 12 – так Яворский обозначал высоты по числу полутонов (см. *VII.4*).

и в результате группируются парами. Каждая пара образует эквивалентный класс:

0 = 0
1 = 11
2 = 10
3 = 9
4 = 8
5 = 7
6 = 6

Таким образом, интервалы 12-полутоновой системы образуют *шесть интервальных классов* (interval class, сокр. – ic). Следующая таблица качественных соотношений интервалов представляет собой своеобразную схему расстановки сил на поле 12-тонового ряда.

Интервальный класс		*Количество полутонов*
	c–c	0
1	*c–des*	1
2	*c–d*	2
3	*c–es*	3
4	*c–e*	4
5	*c–f*	5
6	*c–fis*	6
	c–g	7 = 5
	c–as	8 = 4
	c–a	9 = 3
	c–b	10 = 2
	c–h	11 = 1
	c–c	12 = 0

В результате аналитических процедур все ряды сводятся к базовой последовательности интервальных ячеек (которые считаются снизу вверх), именуемой *нормальным порядком* (normal order). Эти процедуры включают в себя:

а) *редукцию* – сведение множества звуков ряда в одну октаву (без повторов);

б) приведение (путем ротации) к *сжатому виду*, когда между крайними звуками ряда находится наименьший интервал и достигается наиболее близкое расположение интервалов друг к другу;

в) приведение к *первоначальной форме* (prime form), или *приме* – ряду в сжатом расположении в нулевой позиции, то есть от звука *c*. Например, данный аккорд $f \cdot e^1 \cdot c^2 \cdot h^2$ приводим в сжатый вид: *h–c–e–f* и берем его от нуля, то есть

звука *c*: $c^1 \cdot des^1 \cdot f^1 \cdot ges^1$ – ряд в первоначальной форме всегда начинается с наименьшего числа (здесь полутон)[13].

Ряды в теории А. Форта характеризуются тремя показателями, которые выражаются числами, обозначающими сумму полутонов. В оригинальных терминах: 1. Name, 2. Pitch-class set, 3. Vector.

1. *Имя* (англ. name) – это наименование ряда, выраженное двумя числами, пишущимися через дефис, например 3–1. Первое число означает *кардинал*, второе – *номер внутри кардинала*[14]:

а) *Кардинал* (англ. cardinal – «основной», «начальный») – число элементов (звуков) в ряду (от трех до девяти);

б) *Номер* (англ. number) – порядковый номер в группе рядов с таким же кардиналом. Например: имя 3–1 означает, что ряд состоит из трех элементов (кардинал 3) и расположен в этой группе под номером один, 4–2 – ряд состоит из четырех элементов (кардинал 4) и расположен в этой группе под номером два, 5–5 – ряд состоит из пяти звуков и расположен в этой группе под номером пять и т. д.

2. *Ряд, представляющий высотный класс* (англ. pitch-class set, сокр. – pc set, pcs)[15], – последование интервалов-чисел, записываемое через запятую (как правило, в квадратных скобках) от нулевого высотного класса, например: Pcs 0, 1, 4 (= *c–des–e*), Pcs 0, 2, 3, 4, 7 (= *c–d–es–e–g*).

3. *Вектор* (англ. vector) – числовая формула, указывающая на количество интервалов того или иного класса в данном ряду. Так путем анализа составляющих его интервалов характеризуется интервальное содержание каждого созвучия (при этом порядок высот на него не влияет):

Количество полутонов (= интервальный класс)	1	2	3	4	5	6
Количество интервалов	…	…	…	…	…	…

Вектор фиксирует наличие или отсутствие интервалов того или иного класса и точное их количество. Он выглядит как последование шести цифр: первое из них указывает число интервалов первого интервального класса, второе – второго и т. д. Например, вектор ряда 0, 1, 2 (*c–des–d*) – 210000. Это означает: 2 интервала первого класса (полутона) и 1 интервал второго класса (целый тон), остальные интервалы отсутствуют (то есть в них 0 интервалов). Вектор можно определить и одним числом, представляющим собой сумму всех интервалов ряда. В

---

[13] Следует отметить, что редукция рядов и сведение разных созвучий, имеющих сходную интервалику, к единой модели – эти процедуры были, безусловно, заимствованы Фортом из теории Шенкера (см. *VI.4*), поклонником которой он являлся. Интерес к концепции Шенкера отражен в частности в статье Форта: Schenker's Conception of Musical Structure // Journal of Music Theory III, 1959, № 1.

[14] Cardinal Numbers (от лат. Numeralia cardinalia) – порядковые числительные.

[15] Полное название – Set of pitch-class representative – по мнению Форта, слишком громоздко, поэтому он предлагает использовать Pc set (*Forte A.* The Structure of Atonal Music. P. 3).

указанном ряду интервалов всего три, и его вектор тоже равен трем. Вектор ряда 0, 1, 4, 6 (*c–des–e–fis*) – 111111: каждый интервальный класс представлен здесь одним интервалом. Интервалов всего 6, значит, вектор равен шести.

Очевидна зависимость между числом звуков в ряде и количеством составляющих его интервалов: в трехзвучии – три интервала, в четырехзвучии – шесть, в пятизвучии – десять, в шестизвучии – пятнадцать. То есть кардинал регулирует общее число интервалов (при кардинале 3 всего 3 интервала, при 4 – 6, при 5 – 15 и т. д.). Некоторые примеры:

аккорд	*составляющие его интервалы*	*вектор*
c·e·g	*c–g* + *c–e* + *e–g*	001110 = 3
g·h·d·f	*g–h* + *g–d* + *h–d* + *d–f* + *g–f* + *h–f*	012111 = 6
c·es·fis·a	*c–es* + *es–fis* + *fis–a* + *c–fis* + *es–a* + *c–a*	004002 = 6
g·f·h·e	*g–f* + *g–h* + *g–e* + *f–h* + *f–e* + *h–e*	111111 = 6
Fis·His·e·ais·dis^1·gis^1	*fis–his* + *fis–e* + *fis–ais* + *fis–dis* + *fis–gis* + *his–e* + *his–ais* + *his–dis* + *his –gis* + *e–ais* + *e–dis* + *e–gis* + *ais–dis* + *ais–gis* + *dis–gis*	142422 = 15

Теория рядов вводит понятие *эквивалента*. Эквиваленты – повторяющиеся структуры в различных реализациях расположения ряда – бывают трех видов:

1. *Перестановочный эквивалент*. Например: созвучия $C \cdot fis \cdot e^1 \cdot h^1$ и $g^1 \cdot c^2 \cdot d^2 \cdot as^2$ эквивалентны, так как оба путем перестановки редуцируются к приме 0157 – *h–c–e–fis* и *g–as–c–d*.

2. *Транспозиционный эквивалент* – повтор интервальной конструкции на другой высоте.

3. *Инверсионный эквивалент* – объединение интервалов, равное данному, но только в инверсии. Например, интервалы в полутонах ряда *c–des–es* = 1.2. Его инверсионный эквивалент: *c–d–es* – интервалы в полутонах 2.1. Минор является инверсионным эквивалентом мажора: f-moll – это инверсия трезвучия C-dur.

Другие примеры инверсионных эквивалентов:

$$\underset{4\ 3\ 3\ 2}{g\ \ h\ \ d\ \ f\ \ g} \ \ // \ \ \underset{2\ 3\ 3\ 4}{g\ \ a\ \ c\ \ es\ \ g}$$

Во вступлении к опере Вагнера «Тристан и Изольда» используется нетерцовый аккорд 3.3.4 как инверсия следующего далее аккорда $e \cdot gis \cdot h \cdot d$, то есть его инверсионный эквивалент.

Тристан-аккорд		*Инверсионный эквивалент* D^7 *к a-moll*
$f^1 \cdot h^1 \cdot dis^2 \cdot gis^2$	*его сжатый вид* $\underset{3\ \ 3\ 4}{f^1 \cdot gis^1 \cdot h^1 \cdot dis^2} = \underset{4\ \ 3\ 3}{e^1 \cdot gis^1 \cdot h^1 \cdot d^2}$	

Важным является понятие *Z-рядов* (зэт-рядов). Так по терминологии Форта называется пара рядов, с одинаковым интервальным вектором (то есть полностью совпадающим интервальным составом), но которые не сводимы к одной и той же приме. В следующем примере показано типичное «зетное» равенство:

Pcs 0, 1, 2, 4, 7 *c–des–d–e–g*	Pcs 0, 1, 3, 5, 6 *c–des–es–f–ges*
2 2 2 1 2 1	

Далее приводим сводную таблицу рядов А. Форта из его книги «Структура атональной музыки» (см. с. 537–538). Всего здесь 208 позиций (без учета эквивалентов – интервалы больше тритона заменяются на меньшие) – это максимально возможные в 12-полутоновой системе мелодические и аккордовые сочетания от трех до девяти звуков[16].

Классификация рядов сделана по интервальному принципу. В группу объединяются ряды с одинаковым количеством звуков (3, 4, 5, 6, 7, 8, 9); внутри группы иерархия основана на отношении каждой высоты к начальному тону примы. Ряды и интервалы внутри них выстраиваются от меньшего числа к большему, то есть начинаются с трехзвучных, затем следуют четырехзвучные, пятизвучные, шестизвучные вплоть до девятизвучных; большего количества звуков в ряду, по Форту, быть не может (см. левый столбец таблицы, кардинал 3, 4, 5, 6, 7, 8 или 9).

Ряды в своей первоначальной форме (в сжатом виде и от нуля) выписаны в три столбца: первый – имя ряда (Name), второй – высотный класс (Pcs), третий – вектор (Vector). На одном уровне располагаются ряды, комплементарные друг другу и в целом образующие 12-полутоновую последовательность: девятка представляет собой дополнение к тройке, четверка – к восьмерке, пятерка – к семерке, шестерка – к шестерке. Например:

3 звука	9 звуков, дополняющие первые три
c–cis–d	*es–e–f–fis–g–gis–a–b–h*

или

по аналогии	
c–des–es	*d–e–f–fis–g–gis–a–b–h*

Первые пять рядов таблицы Форта представляют собой трехзвучные интервальные группы, начинающиеся полутоном, к которому последовательно присоединяются интервалы всех шести классов (гемигруппы):

	3–1	3–2	3–3	3–4	3–5	
	c–des–d	*c–des–es*	*c–des–e*	*c–des–f*	*c–des–fis*	*c–des–g/des–c–g*
Высотные классы	0, 1, 2	0, 1, 3	0, 1, 4	0, 1, 5	0, 1, 6	0, 1, 7 = 0, 1, 6

Шестой ряд в этой таблице – инверсия пятого. Из ряда 3–3 (*c–des–e*) 0, 1, 4 получаются так называемые Веберн-аккорды.

---

[16] Согласно определению Философской энциклопедии, теория множеств – это аналитический метод для «преодоления парадоксальности бесконечности множеств» (Краткая философская энциклопедия. М., 1994. С. 273), то есть, фактически, способ, позволяющий изучать проблему бесконечности точными средствами. Однако в музыкальном контексте теория множеств, скорее, конечна. Одно из подтверждений этому – таблица Форта, показывающая возможность сведения всего звуковысотного разнообразия музыки XX столетия к ограниченному количеству архетипов.

Таблица рядов А. Форта

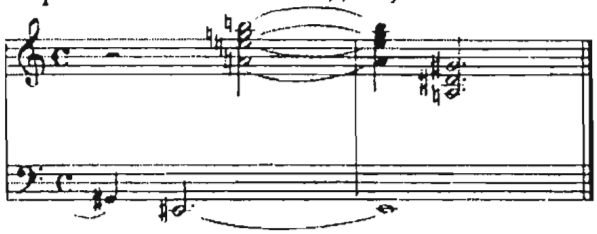
Name	Pcs	Vector	Name	Pcs	Vector
3-1(12)	0,1,2	210000	9-1	0,1,2,3,4,5,6,7,8	876663
3-2	0,1,3	111000	9-2	0,1,2,3,4,5,6,7,9	777663
3-3	0,1,4	101100	9-3	0,1,2,3,4,5,6,8,9	767763
3-4	0,1,5	100110	9-4	0,1,2,3,4,5,7,8,9	766773
3-5	0,1,6	100011	9-5	0,1,2,3,4,6,7,8,9	766674
3-6(12)	0,2,4	020100	9-6	0,1,2.3,4,5,6,8,10	686763
3-7	0,2,5	011010	9-7	0,1,2,3,4,5,7,8,10	677673
3-8	0,2,6	010101	9-8	0,1,2,3,4,6,7,8,10	676764
3-9(12)	0,2,7	010020	9-9	0,1,2,3,5,6,7,8,10	676683
3-10(12)	0,3,6	002001	9-10	0,1,2,3,4,6,7,9,10	668664
3-11	0,3,7	001110	9-11	0,1,2,3,5,6,7,9,10	667773
3-12(4)	0,4,8	000300	9-12	0,1,2,4,5,6,8,9,10	666963
4-1(12)	0,1,2,3	321000	8-1	0,1,2,3,4,5,6,7	765442
4-2	0,1,2,4	221100	8-2	0,1,2,3,4,5,6,8	665542
4-3(12)	0,1,3,4	212100	8-3	0,1,2,3,4,5,6,9	656542
4-4	0,1,2,5	211110	8-4	0,1,2,3,4,5,7,8	655552
4-5	0,1,2,6	210111	8-5	0,1,2,3,4,6,7,8	654553
4-6(12)	0,1,2,7	210021	8-6	0,1,2,3,5,6,7,8	654463
4-7(12)	0,1,4,5	201210	8-7	0,1,2,3,4,5,8,9	645652
4-8(12)	0,1,5,6	200121	8-8	0,1,2,3,4,7,8,9	644563
4-9(6)	0,1,6,7	200022	8-9	0,1,2,3,6,7,8,9	644464
4-10(12)	0,2,3,5	122010	8-10	0,2,3,4,5,6,7,9	566452
4-11	0,1,3,5	121110	8-11	0,1,2,3,4,5,7,9	565552
4-12	0,2,3,6	112101	8-12	0,1,3,4,5,6,7,9	556543
4-13	0,1,3,6	112011	8-13	0,1,2,3,4,6,7,9	556453
4-14	0,2,3,7	111120	8-14	0,1,2,4,5,6,7,9	555562
4-Z15	0,1,4,6	111111	8-Z15	0,1,2,3,4,6,8,9	555553
4-16	0,1,5,7	110121	8-16	0,1,2,3,5,7,8,9	554563
4-17(12)	0,3,4,7	102210	8-17	0,1,3,4,5,6,8,9	546652
4-18	0,1,4,7	102111	8-18	0,1,2,3,5,6,8,9	546553
4-19	0,1,4,8	101310	8-19	0,1,2,4,5,6,8,9	545752
4-20(12)	0,1,5,8	101220	8-20	0,1,2,4,5,7,8,9	545662
4-21(12)	0,2,4,6	030201	8-21	0,1,2,3,4,6,8,10	474643
4-22	0,2,4,7	021120	8-22	0,1,2,3,5,6,8,10	465562
4-23(12)	0,2,5,7	021030	8-23	0,1,2,3,5,7,8,10	465472
4-24(12)	0,2,4,8	020301	8-24	0,1,2,4,5,6,8,10	464743
4-25(6)	0,2,6,8	020202	8-25	0,1,2,4,6,7,8,10	464644
4-26(12)	0,3,5,8	012120	8-26	0,1,2,4,5,7,9,10	456562
4-27	0,2,5,8	012111	8-27	0,1,2,4,5,7,8,10	456553
4-28(3)	0,3,6,9	004002	8-28	0,1,3,4,6,7,9,10	448444
4-Z29	0,1,3,7	111111	8-Z29	0,1,2,3,5,6,7,9	555553

5-1(12)	0,1,2,3,4,	432100	7-1	0,1,2,3,4,5,6	654321
5-2	0,1,2,3,5	332110	7-2	0,1,2,3,4,5,7	554331
5-3	0,1,2,4,5	322210	7-3	0,1,2,3,4,5,8	544431
5-4	0,1,2,3,6	322111	7-4	0,1,2,3,4,6,7	544332
5-5	0,1,2,3,7	321121	7-5	0,1,2,3,5,6,7	543342
5-6	0,1,2,5,6	311221	7-6	0,1,2,3,4,7,8	533442
5-7	0,1,2,6,7	310132	7-7	0,1,2,3,6,7,8	532353
5-8(12)	0,2,3,4,6	232201	7-8	0,2,3,4,5,6,8	454422
5-9	0,1,2,4,6	231211	7-9	0,1,2,3,4,6,8	453432
5-10	0,1,3,4,6	223111	7-10	0,1,2,3,4,6,9	445332
5-11	0,2,3,4,7	222220	7-11	0,1,3,4,5,6,8	444441
5-Z12(12)	0,1,3,5,6	222121	7-Z12	0,1,2,3,4,7,9	444342
5-13	0,1,2,4,8	221311	7-13	0,1,2,4,5,6,8	443532
5-14	0,1,2,5,7	221131	7-14	0,1,2,3,5,7,8	443352
5-15(12)	0,1,2,6,8	220222	7-15	0,1,2,4,6,7,8	442443
5-16	0,1,3,4,7	213211	7-16	0,1,2,3,5,6,9	435432
5-Z17(12)	0,1,3,4,8	212320	7-Z17	0,1,2,4,5,6,9	434541
5-Z18	0,1,4,5,7	212221	7-Z18	0,1,2,3,5,8,9	434442
5-19	0,1,3,6,7	212122	7-19	0,1,2,3,6,7,9	434343
5-20	0,1,3,7,8	211231	7-20	0,1,2,4,7,8,9	433452
5-21	0,1,4,5,8	202420	7-21	0,1,2,4,5,8,9	424641
5-22(12)	0,1,4,7,8	202321	7-22	0,1,2,5,6,8,9	424542
5-23	0,2,3,5,7	132130	7-23	0,2,3,4,5,7,9	354351
5-24	0,1,3,5,7	131221	7-24	0,1,2,3,5,7,9	353442
5-25	0,2,3,5,8	123121	7-25	0,2,3,4,6,7,9	345342
5-26	0,2,4,5,8	122311	7-26	0,1,3,4,5,7,9	344532
5-27	0,1,3,5,8	122230	7-27	0,1,2,4,5,7,9	344451
5-28	0,2,3,6,8	122212	7-28	0,1,3,5,6,7,9	344433
5-29	0,1,3,6,8	122131	7-29	0,1,2,4,6,7,9	344352
5-30	0,1,4,6,8	121321	7-30	0,1,2,4,6,8,9	343542
5-31	0,1,3,6,9	114112	7-31	0,1,3,4,6,7,9	336333
5-32	0,1,4,6,9	113221	7-32	0,1,3,4,6,8,9	335442
5-33(12)	0,2,4,6,8	040402	7-33	0,1,2,4,6,8,10	262623
5-34(12)	0,2,4,6,9	032221	7-34	0,1,3,4,6,8,10	254442
5-35(12)	0,2,4,7,9	032140	7-35	0,1,3,5,6,8,10	254361
5-Z36	0,1,2,4,7	222121	7-Z36	0,1,2,3,5,6,8	444342
5-Z37(12)	0,3,4,5,8	212320	7-Z37	0,1,3,4,5,7,8	434541
5-Z38	0,1,2,5,8	212221	7-Z38	0,1,2,4,5,7,8	434442
6-1(12)	0,1,2,3,4,5	543210			
6-2	0,1,2,3,4,6	443211			
6-Z3	0,1,2,3,5,6	433221	6-Z36	0,1,2,3,4,7	
6-Z4(12)	0,1,2,4,5,6	432321	6-Z37(12)	0,1,2,3,4,8	
6-5	0,1,2,3,6,7	422232			
6-Z6(12)	0,1,2,5,6,7	421242	6-Z38(12)	0,1,2,3,7,8	

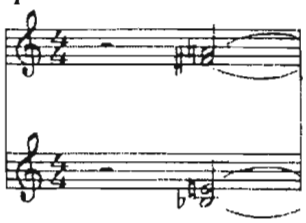
6-7(6)	0,1,2,6,7,8	420243		
6-8(12)	0,2,3,4,5,7	343230		
6-9	0,1,2,3,5,7	342231		
6-Z10	0,1,3,4,5,7	333321	6-Z39	0,2,3,4,5,8
6-Z11	0,1,2,4,5,7	333231	6-Z40	0,1,2,3,5,8
6-Z12	0,1,2,4,6,7	332232	6-Z41	0,1,2,3,6,8
6-Z13(12)	0,1,3,4,6,7	324222	6-Z42(12)	0,1,2,3,6,9
6-14	0,1,3,4,5,8	323430		
6-15	0,1,2,4,5,8	323421		
6-16	0,1,4,5,6,8	322431		
6-Z17	0,1,2,4,7,8	322332	6-Z43	0,1,2,5,6,8
6-18	0,1,2,5,7,8	322242		
6-Z19	0,1,3,4,7,8	313431	6-Z44	0,1,2,5,6,9
6-20(4)	0,1,4,5,8,9	303630		
6-21	0,2,3,4,6,8	242412		
6-22	0,1,2,4,6,8	241422		
6-Z23(12)	0,2,3,5,6,8	234222	6-Z45(12)	0,2,3,4,6,9
6-Z24	0,1,3,4,6,8	233331	6-Z46	0,1,2,4,6,9
6-Z25	0,1,3,5,6,8	233241	6-Z47	0,1,2,4,7,9
6-Z26(12)	0,1,3,5,7,8	232341	6-Z48(12)	0,1,2,5,7,9
6-27	0,1,3,4,6,9	225222		
6-Z28(12)	0,1,3,5,6,9	224322	6-Z49(12)	0,1,3,4,7,9
6-Z29(12)	0,1,3,6,8,9	224232	6-Z50(12)	0,1,4,6,7,9
6-30(12)	0,1,3,6,7,9	224223		
6-31	0,1,3,5,8,9	223431		
6-32(12)	0,2,4,5,7,9	143250		
6-33	0,2,3,5,7,9	143241		
6-34	0,1,3,5,7,9	142422		
6-35(2)	0,2,4,6,8,10	060603		

Для того чтобы система рядов стала более понятной, поясним ее на конкретных образцах.

В двух следующих примерах показано сжатие созвучия путем пермутации, то есть между звуками вновь образованного созвучия получаются наименьшие интервалы. Сжатая форма ряда помогает сравнивать ряды, выявлять их различия и подобия. Ряд приводится к своей первоначальной форме, то есть звуку *с* (0).

Пример 1. Шёнберг. «Книга висячих садов», № 1

созвучие	сжатый вид
Eis · a · dis¹ · gis¹	*dis · eis · gis · a = c · d · f · ges*, то есть: Pcs 0, 2, 5, 6
	2 3 1 2 3 1

Запишем следующий аккорд в сжатом виде и тоже от нуля – звука *c*:

Пример 2. Веберн. Пьеса ор. 6 № 3

созвучие	сжатый вид
b · e¹ · fis¹ · a¹	*e · fis · a · b = c · d · f · fis*, то есть: Pcs 0, 2, 5, 6
	2 3 1 2 3 1

При таком анализе выясняется, что оба созвучия (кажущиеся совершенно разными) являются эквивалентами друг друга: Pcs 0, 2, 5, 6.

Чтобы определить вектор ряда, надо проанализировать те интервалы, которые в нем участвуют. Для примера приведем следующее созвучие:

des · e · fis · c = c · des · e · fis, то есть: Pcs 0, 1, 4, 6

1 3 2

Этот ряд относится к группе четверок (то есть состоит из четырех звуков); в нем 6 интервалов и, соответственно, его вектор равен 6. Данное созвучие – инверсионный эквивалент двух предшествовавших – из произведений Шёнберга и Веберна (см. последовательность интервалов в полутонах 2 3 1 и 1 3 2).

Метод анализа

Алгоритм анализа «атональной» музыки по системе Форта таков:

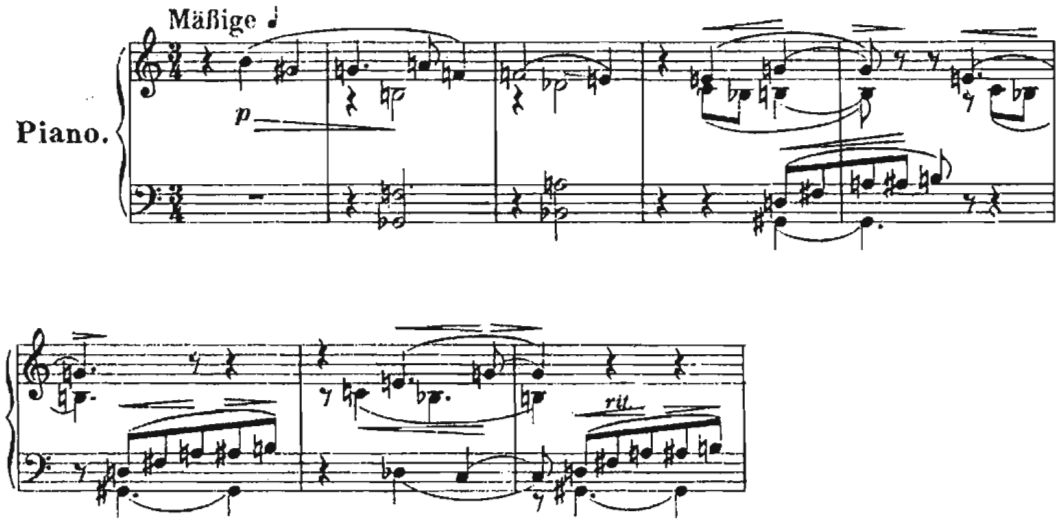
1. Отыскание групп различных тонов и сведение каждой из этих групп в максимально сжатое положение.

2. В каждом сжатом виде того или иного ряда определяется его имя согласно кардиналу (числу звуков в ряде) и номеру (по таблице Форта). Определяется вектор ряда.

3. Ряды (точнее их формулы) сравниваются друг с другом – где одинаковые, где различные, учитывается и родство между ними. Если к одному четырехзвучному ряду присоединить пятый звук – номер ряда сразу изменится и созвучие попадет в другую группу.

4. Выясняется, в чем развитие и каково соотношение между участвующими в том или ином произведении рядами.

Такой метод анализа в принципе подходит к любому сочинению, но особенно важен для осмысления свободно тональной музыки, ключом к анализу которой он и является. Покажем с этой точки зрения начало Фортепианной пьесы Шёнберга ор. 11 № 1.

Пример 3. Шёнберг. Пьеса ор. 11 № 1 (тт. 1–8)

Отыскание групп начинается с шести высот мелодии (повтор звука *f* не учитывается) в мелодической линии первых трех тактов:

	сжатый вид ряда
h–gis–g–a–f–e	*e–f–g–gis–a–h*
высотный класс:	0, 1, 3, 4, 5, 7

Кардинал ряда – 6. Имя ряда – 6–Z10/39 (это означает, что номером ряда является число 10, но он имеет равный звуковой состав с рядом 39, хотя и не тождественен ему). Вектор равен 15. Ряд содержит много терций и жестких интервалов, один тритон:

Интервальный класс:	1	2	3	4	5	6
Интервальный вектор:	3	3	3	3	2	1

Два первых аккорда сопровождения вместе составляют шестизвуковой ряд.

Ges–f–h / B–a–des[1]	*f–ges–a–b–h–des*
высотный класс:	0, 1, 4, 5, 6, 8

Кардинал этого ряда – 6, номер 6/16.

Интервальный класс:	1	2	3	4	5	6
Интервальный вектор:	3	2	2	4	3	1

Вектор ряда также равен 15, но интервальное содержание его иное: перевешивают жесткие интервалы – кварты, большие терции, есть один тритон и три малые секунды.

Еще один шестизвуковой ряд обнаруживается между концом второго и третьим тактом. Его сжатый вид: *e–f–ges–a–b–des*. При выборе первого звука ряда предпочтение отдается тому, после которого следует наименьший интервал (выраженный, соответственно, наименьшим числом). Поэтому в качестве «от-

правного нуля» в ряде выбран звук *e*, а не *des* в последовании тонов: *e–des–f–a–ges–b*. Вектор ряда также равен 15:

1	2	3	4	5	6
3	1	3	4	3	1

Дальнейшие выведенные ряды (тт. 4–5):

e–g–b–h–c	*fis–g–gis–h–d*	*fis–gis–a–ais–h–d*
0, 3, 6, 7, 8	0, 1, 2, 5, 8	0, 2, 3, 4, 5, 8
Имя: 5–Z38/18 Кардинал = 5, Номер = Z38/18	Инверсионный эквивалент 5–Z38/18	

Проанализируем родство рядов. Первый из них (0, 1, 3, 4, 5, 7) дает в основе мажорное трезвучие, второй (0, 1, 4, 5, 6, 8) – также мажорное трезвучие с аналогичными хроматизмами, прилегающими к звуками этих трезвучий.

E f g Gis a H = E · Gis · H	*f Ges a B h Des = Ges · B · Des*

Третий (0, 3, 6, 7, 8) и четвертый (0, 1, 2, 5, 8) ряды дают трезвучия мажорные от звуков *c* и *d*.

E G b h C = E · G · C	*Fis gis A ais h D = Fis · A · D*

Сравнение конструктивной основы рядов (в них сходны и хроматические последования тонов) и их векторов позволяет выявить родство мелодико-гармонических сегментов и более глубоко проникнуть в суть анализируемого произведения[17].

Ряды в начальных тактах пьесы Шёнберга (по таблице Форта):

В тт. 1–3 ряды: 6–10, 6–16, 6–21, 6–44, 6–16 и т. д. В тт. 1–8 главные ряды (гексахорды и пентахорды): 6–10/39, 6–16, 6–44, 6–21, 5–37, 5–38. Также некоторые тетрахорды, трихорды (начальные звуки h^1–gis^1–g^1 как трихорд 3–3, то есть ряд 014, соответственно с вектором 101100).

Предложенный выше алгоритм аналитических процедур сравним с общим методом функционального анализа звуковысотной структуры, включающим в себя 4 главных этапа: установление подлежащих анализу звуковых групп, исследование их свойств, сравнение друг с другом, целостная организация элементов[18]. В контексте теории рядов этот метод конкретизируется следующим образом:

1. Найти ряды, то есть отделить один от другого: горизонтальные, вертикальные, диагональные (они, естественно, могут пересекаться).
2. Исследовать ряды сами по себе:
   – по системе (кардинал – числа),
   – по эквивалентности,
   – по вектору,
   – по самостоятельности и подчиненности.

---

[17] Можно обнаружить даже скрытую полифонию рядов (т. 5).

[18] См.: *Холопов Ю.* Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978. С. 175–177.

3. Исследовать связи (отношение части к целому) – по повторности и неповторности (структур, высот).

4. Далее необходимо исследовать композиционное размещение элементов внутри целостной системы. Но как раз здесь теория рядов обнаруживает свое слабое место, а именно – недостаточность объяснения функциональных значений звуков и созвучий, отсутствие связи с формообразованием. К тому же подобный метод анализа не передает стилевых особенностей техники, и музыка Шёнберга, Берга, Стравинского или Скрябина, проанализированная по методу Форта, выглядит как организованная, но достаточно безликая в стилевом отношении звуковысотная структура.

Таблицу Форта можно метафорически назвать периодической системой атональных элементов (Ю. Н. Холопов). Она дает возможность легко идентифицировать любое звукосочетание в 12-полутоновой системе. Ставшая нормой для XX века свободная тональность объясняется, таким образом, как логически осмысленная структура. Бесспорную ценность представляет и предложенная этой теорией числовая нотация рядов.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Babbitt M. Set Structure as a Compositional Determinant // Journal of Music Theory, V, 1961.

Forte A. The Structure of Atonal Music. New Heaven; London, 1973; 2nd ed. – 1977.

Perle G. Serial Composition and Atonality: an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, Webern. Berkeley, 1962.

Rahn J. Basic Atonal Theory. New York, 1980.

Изотова Е. Математическая теория рядов и ее музыкальная история // Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики: Материалы научной конференции: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 54. М., 2005. С. 29–34.

Цареградская Т. «Сет-теория»: нетрадиционная гармония в музыкознании США // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы истории, теории, психологии, методологии. М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. С. 136–140.

Тема IX
Отечественное теоретическое музыкознание XX века

1. Теоретические идеи 20 – 60-х годов

Трагические события в истории России XX века (1917, 1941–1945, 1991) изменили весь строй жизни, в том числе научной, и не могли не сказаться в конечном итоге на научной методологии, в частности, музыкально-научной. В истории советского музыкознания проступают два периода: 1917–1947 и 1948–1991 (граница между ними отмечена известными событиями 1948 года, а «по краям» ее обозначают с одной стороны – Октябрьская революция, с другой – распад Советского Союза).

В 1-й половине XX века происходило становление советской музыкальной теории; разные ее отделы развивались усилиями многих одаренных исследователей, среди которых В. М. Беляев, Ю. Н. Тюлин, С. С. Богатырев, И. В. Способин и др.; особое положение в этом ряду занимают музыкант-универсал Б. В. Асафьев и философ (в том числе музыки) А. Ф. Лосев[1].

1.1. В. М. Беляев

Виктор Михайлович Беляев – крупнейший русский ученый[2], чей масштаб можно представить даже из простого перечня научных отраслей, где он оставил свой след:

– фольклор (не только русский, но и восточный – народов СССР и зарубежного Востока)[3],

---

[1] См., соответственно, темы *IX.2* и *IX.4*.

[2] В. М. Беляев (1888–1968) родился в Нижнеуральске. В 1914 окончил Петроградскую консерваторию по классу композиции (у Я. Витола). В разные годы преподавал теорию музыки в Петроградской (Ленинградской) консерватории, теорию и историю музыки в Московской консерватории (с 1944 профессор, доктор искусствоведения). В 20-е годы – активный деятель Ассоциации современной музыки. С 1922 член, а затем и руководитель теоретического отдела музыкальной секции Государственной академии художественных наук, в последнее десятилетие жизни – старший научный сотрудник Института истории искусств.

[3] Не только русский, но и восточный (народов СССР и зарубежного Востока). Под научной редакцией Беляева и с его исследовательскими статьями переизданы сборники русских народных песен В. Ф. Трутовского (1953), И. А. Рупина (1955), Н. А. Львова – И. Прача (1955), Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина (1956), Д. Н. Кашина (1959). Среди его опубликованных работ о фольклоре – «Сборник Кирши Данилова. Опыт реставрации песен» (М., 1969), «О музыкальном фольклоре и древней письменности» (М., 1971), «Персидские теснифы» (М., 1964).

– музыкальная палеография[4],
– история музыки[5],
– история теоретического музыкознания[6],
– инструментоведение[7],
– музыкальная публицистика[8],
– наконец, теория музыки – все ее главные дисциплины.

После окончания консерватории 26-летний Беляев начал с работ «академического» профиля: наука о музыкальной форме и о контрапункте (Краткое изложение учения о контрапункте и учения о музыкальных формах. СПб., 1915; перевод с английского и публикация книги Э. Праута «Анализ фуг», 1915), статьи о Танееве, недавно скончавшемся, о фугах Римского-Корсакова. С начала 20-х годов Беляев находит свой путь новатора, поборника Новой музыки XX века[9]. Отнюдь не страдая «левизной», он примкнул к тем течениям, представители которых сформировали облик тогдашней современной музыки. С 1923 года выходит ряд его работ, тема которых – Новая музыка. Это Скрябин, Хиндемит, Мясковский, А. Александров, Черепнин, Онеггер, Мосолов, Прокофьев, Стравинский и другие. Одна из его статей – о Берге, Казелле, Хиндемите, Кшенеке – названа (не без аллюзии на известное сочинение Прокофьева) «Четверо их». Еще в

[4] Из опубликованного: *Беляев В.* Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962; О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971. Большинство работ не издано по сей день, среди них: Демественная азбука (1944), Крюковой сборник стихов и псальм Петровской эпохи (1945), Русская средневековая лирика. Духовные стихи в безлинейной нотной записи (1947), Азбука болгарских и поздневизантийских невм (1945), Расшифровка с хорезмийской нотации семи Хорезмийских макомов (1931) и др.

[5] Среди работ этого профиля: Александр Константинович Глазунов. Материалы к биографии. Т. 1. Ч. 1. Пб., 1922; Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 1. М., 1962; Вып. 2. М., 1963, и многое др. Обширность и систематичность научной разработки проблем азиатской музыки позволяют считать Беляева крупнейшим представителем новейшего направления современного исторического музыкознания – всемирной истории музыки, которая не ограничивается более странами Европы, а глобально охватывает музыку всего земного шара.

[6] Образцовая публикация «Трактата о музыке» Абдурахмана Джами (XV век) с ценнейшим научным комментарием Беляева; также публикация «Учения о каноне» С. И. Танеева, его же работы «Анализ модуляций в сонатах Бетховена».

[7] Беляеву принадлежат статьи об «электрической музыке» (1927) и четвертитоновой музыке (1927); в его работах представлена обширная панорама инструментов народов СССР (например, в кн.: *Беляев В.* Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933), а также древнерусских инструментов.

[8] Множество заметок и статей Беляева помещено в русских и зарубежных журналах и газетах: «Русская молва», «Музыка», «Русская воля», «Искусство трудящимся», «Жизнь искусства», «Современная музыка», «Советская музыка», «Musikblätter des Anbruch», «Musical Courier» и др.

[9] Символично, что и первая заметка Беляева, еще 1911 года, посвящена современной музыке – фортепианным пьесам Прокофьева.

самый разгар своего «современничества» Беляев нащупывает новое поле деятельности – музыка Азии. С этой темой соединяется всё нарастающее исследование фольклора. Только теперь, в эпоху бурного развития новой модальной техники, становится ясной актуальность этих трудов Беляева для современной музыки.

Можно сказать, что в связи с фольклорными исследованиями Беляев разработал обширную область модальных ладов (хотя само слово «модальность» в те времена не применялось). Крупнейшая его работа в данном направлении «Ладовые системы в музыке народов СССР» (1967)[10]. В ней содержится важная идея, призванная уточнить систематику ладов модального типа, в том числе древних и восточных. Возобновляя ладовые категории древних систем, Беляев принципиально разделяет лады по объему. Получаются лады: 1) *узкообъемные* (с секундовой, терцовой основой), 2) *среднеобъемные* (в объеме кварты, квинты, сексты), 3) *широкообъемные* (в объеме септимы, октавы и более широкие по звукоряду). Сами лады очень верно трактуются как застывшие следы движения мелодического потока, проложенные им русла. Беляев подчеркивает особое значение для категории модального устоя факторов ладо-ритмических и линейных.

В связи с изучением народной музыки фундаментальный вклад внес Беляев также в теорию метра и ритма, столь актуальную ныне; однако важнейшие его работы в этой области до сих пор не опубликованы[11].

В области гармонии Беляев не создал обширных по объему трудов, но ряд его статей посвящен остро актуальным и труднейшим проблемам гармонической науки. Это, прежде всего, «„Поэма экстаза" А. Н. Скрябина» (по-видимому, начало 20-х годов) и «„Борис Годунов" Мусоргского. Опыт тематического и теоретического разбора» (1930)[12].

В статье о Скрябине Беляев декларирует глубинную взаимосвязь гармонии и формы в современной музыке. Полагая, что «современная музыка есть музыка гармоническая»[13], и что «проблема ее развития есть проблема развития гармонии», Беляев указывает на «основной подход к ее разрешению» – «от принципов гармонии, понимаемых шире, чем школьное понятие об этом предмете», «от

---

[10] Опубл. в сб.: Виктор Михайлович Беляев. М., 1990. Среди неопубликованных работ по данной тематике: Организация народных ладовых систем (1963), К вопросу изучения ладов знаменного роспева (1937–1947), Записки о развитии музыкальных звукорядов (1945), К вопросу о происхождении восточных ладов (1931).

[11] Прежде всего, это грандиозный труд «Метрика (стихосложение) и ритмика в песнях народов СССР» (1960–1965) и «Национальные особенности песенной ритмики народов СССР» (1961–1965). Среди опубликованных работ – весьма значительные статьи «Ритмика узбекской народной музыки» и «Ритмика таджикского эпоса» (обе в кн.: Виктор Михайлович Беляев. Сб. статей. М., 1990).

[12] Обе статьи опубл. в изд.: *Беляев В.* Мусоргский. Скрябин. Стравинский. М., 1972.

[13] Ср. с мыслью Танеева: «Современная музыка есть преимущественно контрапунктическая» (см. *VII.3*).

принципов логики музыкального мышления, не разделяющих текучей гармонии произведения от его формы, а объясняющих форму гармонией»[14]. И Беляев объясняет: такт за тактом, аккорд за аккордом, сплошной анализ без каких-либо пропусков – таков его метод (как некогда у Рамо или Римана). И приходит к выводу о «тоническом комплексе звуков», где «консонирующее созвучие обогащается <...> обертонами седьмым и девятым безусловно», то есть становится диссонирующим. По его образцу выстроены и другие «основные аккорды», и все вместе они «тождественны с понятиями T, S и D». А они, в свою очередь, «предполагают существование двенадцатиполутоновой гаммы, не хроматической в прежнем значении слова, а такой, в которой все ступени имеют самостоятельное значение, то есть где каждый переход со ступени на ступень рассматривается как диатонический шаг»[15].

Эта идея развивается в работе о «Борисе Годунове», где Беляев указывает на «расширенное понимание тональности» Мусоргским, на то, что «основою его гармонии была <...> настоящая двенадцатиполутоновая гамма, в которой все двенадцать ступеней имели свое, специфическое гармоническое значение» – «новая хроматическая тональность»[16]. Таким образом, Беляев стоит у истоков теории новой тональности, которая разрабатывалась отечественным музыкознанием во 2-й половине XX века.

Первопроходцем Беляев был и в той области, которую позже назвали «целостным анализом музыкального произведения» (см. в разделе *IX.3.5*). Метод предполагает освещение содержания произведения в единстве с анализом различных музыкально-выразительных средств – мелодики, гармонии, ритма и других. Написанная в начале 1927 года (и опубликованная в 1928-м) большая работа «„Свадебка" Игоря Стравинского»[17] может быть отнесена к этому жанру.

Содержание «Свадебки» раскрывается через решение ряда исторических, эстетических, музыкально-технических проблем, связанных с этим произведением: значение «Свадебки» и ее исторические связи (с «новой русской школой», с Кастальским), национально-русский характер произведения, фольклорные элементы, мелодика и тематизм, ритм во взаимодействии мелодики со словесным текстом, анализ гармонии, вокальное письмо, контрапункт, формообразование. Последний раздел – выводы: «„Свадебка" как великое достижение русского национального искусства».

Автор оговаривает, что в своей работе он останавливается не на всех деталях воплощения творческой мысли композитора; так, об инструментовке «Свадебки» он делает лишь беглое замечание. Но краткость этого комплексного анализа в сочетании с его музыкальностью есть достоинство, а не недостаток. Автор не привлекает, как иные аналитики, постороннего материала во имя тех или других сравнений или аналогий. Краткость происходит от концентрированности мысли

[14] Там же. С. 55.

[15] Там же. С. 59, 57.

[16] Там же. С. 35.

[17] С некоторыми сокращениями переизданная позже в указанной книге.

на главном, на основных идеях анализа. Рассматривая целостную музыкальную концепцию «Свадебки», Беляев-аналитик обнаруживает единство мелодического строя, гармонии и формы: «как из мелоса вытекала вся гармония «Свадебки», так из последней выросло всё ее формально-логическое строение»[18].

В ходе анализа выдвигается ряд ценнейших идей: например, Беляев отвергает популярные псевдотеории «атональности» (ее, «строго логически рассуждая, быть не может»[19]; та же мысль будет знаменита через «Руководство по композиции» Хиндемита, 1937, см. тему *VIII.4*), «политональности» (которая «есть только частный случай тональности»[20]), вульгарную «линеарность» (под «линеаризмом», с легкой руки Э. Курта, понималось сочетание голосов, якобы не слушающих друг друга). Попутно Беляев делает замечание о музыкально-интонационных предпосылках возникновения листовских поэмных форм, стоящее своей музыкальностью и точностью много выше популярных внемузыкальных объяснений. Он пишет, что «листовские гармонии послужили причиной создания формы музыкальной поэмы»[21].

Особо ценное достоинство беляевского анализа (как и множества других его работ о музыке XX века) составляет его истинная прогрессивность. Невелика заслуга ценить Прокофьева, Стравинского, даже Веберна сейчас: они уже вошли в историю, и теперь можно с комфортом их «анализировать». Но понять эту музыку тогда, когда она еще в самом деле была новой, когда вполне солидным тоном было не принимать ее всерьез и с большим апломбом прятать свое неслышание за беспроигрышным восхвалением уже апробированной старой музыки (недавно бывшей таким же объектом споров) – совсем другое дело. Для этого надо в самом деле хорошо чувствовать искусство музыки, отличать то, что действительно несет новую мысль – надо быть передовым мыслителем[22]. Таковым и был Виктор Михайлович Беляев.

1.2. Ю. Н. Тюлин

Юрий Николаевич Тюлин – выдающийся русский музыкант, теоретик и композитор[23]. Подобное сочетание двух дарований в одном лице имеет особое зна-

---

[18] Там же. С. 121.

[19] Там же. С. 110.

[20] Там же. Более специальное обоснование правомерности новой гармонии как таковой через опровержение «политональности» и «атональности» дано в статье «Механика или логика?» (журнал «К новым берегам». 1923. № 3).

[21] Там же. С. 120.

[22] В бесконечных духовных компромиссах нашего времени как-то размылась одна из исторических истин: в ходе развития духовной жизни действуют фигуры и течения прогрессивные и реакционные; особенно заметна их поляризация в переломные, кризисные эпохи, такие как XX столетие.

[23] Ю. Н. Тюлин (1893–1978) родился в Ревеле (ныне Таллинн). В 1911–1917 учился в Петербургском университете (на математическом, позже на юридическом факультетах). В 1917 окончил композиторское отделение Петербургской консерватории у Н. А. Соко-

чение в музыкальной теории: думается, то музыкальное, что мы находим в теоретических трудах Тюлина (а оно в первую очередь и обусловливает их научную актуальность и ценность), непосредственно вытекает из его композиторского слуха.

Тюлину принадлежат исследования в различных областях музыкальной науки – гармонии, музыкальной формы[24], полифонии[25]; он автор многих методических работ. Наиболее значительны труды Тюлина в области гармонии[26] и прежде всего – это его «Учение о гармонии»[27], основные идеи которого сформировались еще в 20-е годы.

лова. С начала 20-х годов преподавал музыкально-теоретические предметы в музыкальных техникумах, читал лекции по гармонии в Институте истории искусств, работал концертмейстером в экспериментальной мастерской Монументального театра при Ленинградском театре оперы и балета. В 1925–1967 преподавал музыкально-теоретические предметы в Ленинградской консерватории (с 1935 профессор). Вместе с другими молодыми преподавателями (В. В. Щербачевым, Х. С. Кушнаревым, П. Б. Рязановым) реформировал музыкально-теоретическое образование в целях преодоления узкого практицизма, модернизации на основе подлинно научных знаний и с учетом современной художественной практики. В 1937 защитил докторскую диссертацию (первую в СССР в области музыкознания) по книге «Учение о гармонии». В 1957 удостоен звания Заслуженного деятеля искусств РСФСР. В 1967 переехал в Москву: в 1970–1975 профессор-консультант ГМПИ им. Гнесиных; с 1971 и до конца жизни – профессор кафедры теории музыки Московской консерватории. Среди музыкальных сочинений Тюлина – 3 сонаты для фортепиано, Русская сюита для оркестра (1946), Сюита для органа (1971).

[24] Монография «Строение музыкальной речи» (Л., 1962), где подробно освещены проблемы музыкальной формы на уровне структуры ее элементов (мотив, членение, органичность музыкальной формы и т. п.); справочник по формам крупных инструментальных сочинений «Произведения Чайковского. Структурный анализ» (М., 1973), где во вступительной статье дается классификация музыкальных форм, имеющая более широкое значение; учебник «Музыкальная форма» (М., 1965), созданный Тюлиным вместе с коллективом авторов. Тюлину принадлежит известное положение о *кристаллизации тематизма* в музыке барокко (см.: Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Советская музыка. 1935. № 3).

[25] *Тюлин Ю. Н.* Искусство контрапункта. М., 1964.

[26] Перечень работ Тюлина по гармонии показывает широту его интересов уже в одной данной области. Помимо главного, сводного труда (Учение о гармонии), это разработка частных проблем (Практическое пособие по введению в гармонический анализ на основе хоралов Баха. Л., 1927; Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л., 1938; Натуральные и альтерационные лады. М., 1971), история гармонии (О зарождении и развитии гармонии в народной музыке // Очерки по теоретическому музыкознанию. Л., 1959), история науки о гармонии (Об историческом значении учебника гармонии Н. А. Римского-Корсакова // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование. Л., 1959).

[27] *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. Т. 1. Основные проблемы гармонии. /Л./ 1937; 3-е изд. под названием: Учение о гармонии. М., 1966.

В «Учении о гармонии» разработаны теория переменных функций тонов и созвучий, теория фонизма аккордов и интервалов (то есть их окраски в зависимости от конкретного расположения, удвоений и т. д.), научная гипотеза исторического генезиса лада (согласно трем принципам – секундового окружения опорного тона, образования ладового остова и его мелодического заполнения), дано новое освещение проблемы лада (основы лада выводятся Тюлиным не только из свойств музыкального звука, но также из психофизиологических и общелогических предпосылок).

Особую известность и признание получила теория переменных функций Тюлина. Ее автор исходит из того, что кварто-квинтовая зависимость тонов является основой гармонических функций аккордов: акустическое родство квинтовых тонов (как производящего с производным) «в ладу приобретает функциональное значение – превращается в гармоническое родство», на базе которого возникает основная функциональная ладовая ячейка. В ней действует такая закономерность: верхнеквинтовый тон (например, *соль*) имеет своим производящим нижнеквинтовый (*до*), но последний сам находится в положении производного от тона квинтой ниже себя (*фа*); таким образом, по отношению к «центральному» *до* верхнеквинтовый тон (D) находится в *прямой* зависимости, а нижнеквинтовый (S) – в *обратной*. Этим и объясняются их противоположные функциональные свойства: «Сущность субдоминанты, в противоположность доминанте, заключается именно в том, что ее зависимость от тоники не непосредственная, но возникает в результате функциональной борьбы тонов и победы логической зависимости тонов над непосредственной акустической». В той же «обратной» зависимости коренится возможность смещения тонального центра и превращения нижнеквинтового тона в *побочную тонику* (а бывшей тоники в доминанту), то есть перемены функции тонов. Для обозначения подобных вторичных функций вводится понятие *переменных функций* (как возникающих в результате «перемены места /смещения/ тонического устоя»[28]). Переменность функций, потенциально присутствующая уже в основной ладовой ячейке, может распространяться и на *ладовую периферию* (как названо пространство за ее пределами). «Каждый тон лада, помимо тонической функции, принимает на себя функцию доминанты <...> и в качестве таковой находит себе тоническую опору в тоне, расположенном на квинту ниже. Так образуется серия побочных опорных ладовых точек, выполняющих роль переменных тонических функций, и возникает последовательная зависимость тонов, приобретающих функциональное значение доминант». С возникновением побочных тонических центров намечаются и переменные субдоминантовые функции, в результате чего образуются уже системы целых ладовых ячеек по образцу основной (со своими побочными доминантами и субдоминантами). На этом гармоническом фундаменте, в свою очередь, складываются «самостоятельные системы мелодических тяготений, то есть переменные мелодические функции тонов»[29]. В целом же, «чем

[28] Цит. по 3-му изд. С. 149, 150, 153.

[29] Там же. С. 155, 159.

дальше от ладового центра отстоит побочная ячейка, тем слабее ее переменные функции», констатирует ученый[30].

Теория переменных функций, по свидетельству самого Тюлина, возникла как следствие приложения функциональной теории Римана (который ограничивался лишь основной ячейкой) ко всем тонам лада[31]. Тюлин указывает, что «зачатки понимания переменных функций можно усмотреть уже в учении С. Зехтера о функциональных басах»[32] и что «вплотную к пониманию переменных функций подошел Ф. Геварт»[33]; он ссылается также на Х. Шенкера[34] с его понятием *тоникальности* (которое и сам берет на вооружение и которое, после Тюлина, широко утвердилось в отечественной науке). Помимо названных авторов, феномен функциональной неоднозначности затрагивал А. Шёнберг, который пользовался при его характеристике термином *блуждающая гармония*[35].

В «Учении о гармонии» Тюлин исследует фундаментальные основы классического мышления. Но следует особо подчеркнуть, что Тюлину чуждо академическое безразличие к проблемам современности. В год своего 70-летия он опубликовал одну из наиболее значительных своих работ по гармонии – обширную статью «Современная гармония и ее историческое происхождение»[36]. В ней рассматриваются, в частности, вопросы расслоения аккорда, приводящего к полиаккордике и полигармонии; аккорды с побочными тонами, заменными и внедряющимися. Среди прочего в ней говорится: «При общем прогрессивном значении теории нельзя упускать из виду и ее тормозящую роль: надо признать, что она имеет тенденцию отстаивать свои устарелые позиции». Для понимания современной практики нужно накопить много фактов и наблюдений, «отбросив привычные, но изжитые представления старой теории»[37]. В подобных методологических установках нельзя не усмотреть боевых традиций, идущих еще от «новой русской школы». И в своей педагогической практике Тюлин придерживался сходных принципов: не доверять слепо никаким рекомендациям, все положения теории проверять критическим их рассмотрением. «Я – антидогматик», – говорил он. От первой печатной монографии («Введение в гармонический анализ <...>», в которой школьным установкам на гладкость голосоведения были про-

---

[30] Там же. С. 157.

[31] В связи с теорией переменных функций можно вспомнить еще более раннее положение Рамо об «имитации каденции» (см. тему *IV.2.3*).

[32] *Sechter S.* Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Bd. I. Leipzig, 1853.

[33] *Gevaert F. A.* Traité d'harmonie theorique et pratique. I–II. Paris; Bruxelles, 1905–1907.

[34] *Schenker H.* Neue musikalische Theorien und Phantasien. Bd. I – Harmonielehre. Stuttgart; Wien; Leipzig, 1906.

[35] См. в настоящем учебнике в теме *VIII.3.*

[36] *Тюлин Ю. Н.* Современная гармония и ее историческое происхождение // Вопросы современной музыки. Л., 1963; 2-е изд. в сб.: Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.

[37] 2-е изд. в указ. сб. С. 131.

тивопоставлены нормы баховского живого и свободного ведения голосов, что смутило тогдашних теоретиков и даже самого А. К. Глазунова) и до позднейших идей Тюлина в отношении диссонантного голосоведения (отраженных в его «Учении о фактуре»[38]) идет прямая нить пытливых исследований, направленных на отказ от устарелых догм теории, на приближение ее к нормам живой современной музыки.

1.3. С. С. Богатырев

Жизнь Семена Семеновича Богатырева – замечательный пример беззаветного служения музыкальному искусству[39]. Музыкально-теоретическое наследие Богатырева охватывает ряд работ на самые разные темы. В его исследованиях, статьях и заметках освещаются вопросы полифонии, формы[40], оркестровки, истории музыки[41]; он был редактором нового издания танеевского «Подвижного

---

[38] Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Т. 1–2. М., 1976–1977.

[39] С. С. Богатырев (1890–1960) родился в Харькове. После окончания гимназии обучался на юридическом факультете Харьковского университета, который закончил в 1912. Далее поступил в Петербургскую консерваторию, в класс композиции (проф. Я. Витол, В. П. Калафати и М. О. Штейнберг, 1912–1915). Сразу по окончании консерватории началась педагогическая деятельность Богатырева, которая продолжалась всю жизнь; он преподавал в Петербургской, затем в Харьковской консерватории (с которой был связан почти четверть века), последние 17 лет – в Московской консерватории, где вел композицию и полифонию, а также был заместителем директора по научной и учебной работе, а в течение 10 лет – деканом теоретико-композиторского факультета. В 1947 он защитил докторскую диссертацию (книга «Двойной канон»). В своем музыкальном творчестве (ряд оркестровых сочинений, квартеты, фортепианные сонаты и др.) он следует традициям поздней русской школы, его сочинения по духу близки к линии Мясковского–Глазунова–Танеева. Богатырев отличался удивительной твердостью взглядов и независимостью суждений, не менявшихся ни при каких обстоятельствах; в отстаивании истины он всегда проявлял полную, бескомпромиссную непреклонность.

[40] Обширная и глубокая работа Богатырева «Сонатная форма Д. Скарлатти» (1941), не утратившая своей ценности по сей день, была первой в нашей стране из многих последующих на этом направлении статей разных авторов.

[41] Музыкальные симпатии Богатырева были обращены к прошлому, он восхищался великими гениями западноевропейской и русской музыки; к современной музыке (которую он хорошо знал и к которой всегда проявлял живой интерес) относился весьма сдержанно, иногда и резко отрицательно. Но при этом был для многих учеников единственным из педагогов, показавшим, как она строится. Из зарубежных композиторов наибольшее внимание Богатырев уделял А. Шёнбергу. Он перевел диалог Шёнберга и его ученика Э. Штайна, а также статью Штайна «Новые принципы формы» – первую опубликованную работу с изложением шёнберговского метода додекафонии. Богатырев принадлежал к тем немногим музыкантам, которые не только критиковали додекафонию, но были в состоянии проанализировать додекафонную пьесу, чтобы показать студентам ее строение (Анализ «Вальса» Шёнберга ор. 23 № 3 // С. С. Богатырев. Исследования. Статьи. Воспоминания. М., 1972).

контрапункта строгого письма». Высокий профессиональный уровень исследований, четкое разграничение понятий и категорий, отточенность формулировок, ясность изложения, критическое чутье большого музыканта – таковы главнейшие черты, отличающие музыкально-теоретические труды Богатырева.

Наибольшую ценность из наследия Богатырева имеют его работы по теории классической полифонии, и прежде всего две наиболее капитальные – «Двойной канон» (М.; Л., 1948) и «Обратимый контрапункт» (М., 1960). В них впервые разработана теория обратимого контрапункта и дана научная классификация его видов, а также создано систематическое учение о двойном каноне.

Следуя путем, проложенным Танеевым, Богатырев успешно сочетал учебно-методическую практическую направленность[42] с исчерпывающей полнотой научного исследования и тем самым убедительно доказал жизнеспособность танеевских методов и их применимость в той области, которой Танеев не касался («Обратимый контрапункт»).

В самой личности Богатырева было что-то родственное Танееву. Однако не исключено, что в тяготении к танеевской методологии, блестяще развитой в трудах Богатырева, в точности, универсальности, математической строгости есть нечто общее и с другими явлениями в области современной теории. Танеев, говоря в своем знаменитом предисловии к «Подвижному контрапункту строгого письма» о современной гармонии, указывал, что она постепенно утрачивает тональную связь и в качестве наилучшего лекарства указывал на «связующую силу контрапунктических форм». Но, может быть, нечто аналогичное следовало бы сказать и о современном мышлении вообще: тенденция к строгости, точности, систематичности естественно возникает как антитеза хаотичности современного тонального мышления, утерявшего традиционную гармоническую функциональность – конструктивную основу музыкальной композиции. Если это так, то сама методология музыкально-теоретических трудов Богатырева оказывается глубоко современным явлением.

1.4. И. В. Способин

Игорь Владимирович Способин справедливо относится к числу наших выдающихся музыкальных ученых. Хотя он не выпускал в свет трудов со специальными названиями, начинающимися словом «теория», несомненно, можно говорить об определенной выработанной им системе взглядов и созданных им, пусть и частных, теориях, касающихся важных проблем музыкознания. Можно ставить вопрос и об определенном методе музыкальной теории у Способина, что

[42] «По-настоящему знаешь лишь то, что умеешь», – утверждал он. Отличаясь нетерпимостью к длинным цветистым формулировкам о музыке и строгой логичностью мысли, Богатырев требовал от методических работ: «Учебник должен командовать: налево! направо!».

легко угадывается в материале его научных исследований и дополняется важными деталями из его педагогической практики[43].

Основная установка Способина предельно четкая: музыкальная теория есть прежде всего теория композиции. Предмет музыкальной теории в зависимости от того или иного метода может получать различные интерпретации: возможен аспект музыкально-математический, философско-эстетический, музыкально-психологический, описательно-технологический, музыкально-социологический и, вероятно, еще какой-либо. В зависимости от принятого метода теория направляется по определенному руслу, что (отчасти) уже предопределяет тот или иной характер научной интерпретации фактов, даже тот или иной их подбор и т. д. Хорошей традицией русского теоретического музыкознания следует считать обычай (один из двух наиболее распространенных) воспитания музыковедов в музыкальных учебных заведениях (а не при университетах, как во многих западных странах), в атмосфере создания и исполнения музыки. Отсюда традиционная для России трактовка предмета: «теория композиции есть, в сущности, практика композиции» (Н. А. Римский-Корсаков[44]). К этой же традиции принадлежит и метод теории музыки, которого придерживался Способин.

---

[43] И. В. Способин (1900–1954) родился в Москве, в семье архитектора. Домашняя атмосфера способствовала художественному развитию детей (их водили в театры и на концерты, усилиями разносторонне одаренной матери дома проводились музыкально-литературные вечера). Музыкальные занятия начались с восьми лет (чуть позже появились первые сочинения), а с девяти – учеба в гимназии, где давалось широкое и основательное образование. С 1918 Способин служил в разных местах для заработка; в 1920, с переездом вместе с родными в Краснодар, учился в течение года композиции в Кубанской консерватории (у К. Н. Шведова, С. С. Богатырева), затем, в связи с призывом в Красную армию, переехал в Саратов и занимался (недолго – зиму 1922) в Саратовской консерватории (у Л. М. Рудольфа). После демобилизации поступил осенью 1922 в Московскую консерваторию (к Р. М. Глиэру), которую закончил в 1927 по классу теории музыки (у Г. Э. Конюса). Еще будучи студентом, с 1924 Способин начал преподавать – на младшем отделении рабфака консерватории, в Музыкальном училище при консерватории, а позже вел (до конца жизни) спецкурсы на теоретико-композиторском факультете (под руководством Способина выполнено 45 дипломных работ и 10 кандидатских диссертаций). В 1935 защитил кандидатскую диссертацию; с 1939 профессор; в 1943–1948 заведовал кафедрой теории музыки. Теоретическое наследие Способина представлено в жанре учебников: Учебник гармонии (известный «бригадный», созданный вместе с тремя соавторами. М., 1934–1935, переработанная версия – М., 1937–1938), Музыкальная форма (М., 1947), которая подверглась идеологическому разгрому в период «борьбы с формализмом» (после соответствующего обсуждения в консерватории Способин, по преданию, обронил: «музыкальная форма как процесс...»), Элементарная теория музыки (М., 1951), а также посмертно собранные и изданные в литературной обработке Ю. Н. Холопова «Лекции по курсу гармонии» (М., 1969). Среди музыкальных сочинений Способина – романсы, камерно-инструментальная музыка.

[44] *Римский-Корсаков Н. А.* О музыкальном образовании // Полное собрание сочинений. Т. II. М., 1963. С. 210.

В свою очередь этот метод опирается на отчетливо выраженное представление о самом феномене музыки. И здесь Способин прямо следует идеям Римского-Корсакова, который, в частности, определял музыку как «искусство играть и петь»[45]. Почти в тех же словах характеризовал Способин цель владения теорией музыки – «чтобы уметь правильно сочинять, играть и петь музыку»[46]. Вместе с тем, такой метод не может быть назван «описательно-технологическим», он органически включает в себя эстетическую оценку фактов и связей. Каждый, кто был лично знаком с И. В. Способиным, знает, что этот человек обладал в высшей степени живым и непосредственным эстетическим отношением к музыке. Ни чем иным как прямым оценочным суждением был для Способина критерий «правильности», «логичности» музыкального целого. Теория музыки же в представлении Способина и есть средоточие этой логичности и правильности как эстетической целесообразности. И опять-таки главной моделью для хода мысли Способина здесь служил акт творческой деятельности композитора, который в своей работе добивается не просто выражения того или иного характера, не просто соблюдения определенных композиционных предписаний, но прежде всего – эстетически ценного результата.

Вообще, взаимодействие теоретического исследования как творчества и композиторского творчества как исследования – один из горячих пунктов в теоретическом методе Способина. Если «знать – значит уметь» (С. С. Богатырев), то, соответственно, «уметь – значит переживать эстетическую ценность»[47].

О способинском методе теории музыки возможно говорить не только в плане, так сказать, «археологическом» – не как о чем-то ушедшем. Можно «транспонировать» вытекающие отсюда принципы в современную действительность. Например, интересный ответ получается, если обратиться к теоретическому методу Способина с «вопросом» о целостности музыкального произведения (которым сам он, по-видимому, не задавался). Ясность и четкость его метода позволяют сделать определенные выводы: ни средства музыки, ни их взаимодействие не могут дать целостности произведения, которое нельзя «смонтировать» из компонентов – музыкальных средств; но целостность оптимальным образом возникает как результат творческого акта в качестве отражения его единства. И

---

[45] Там же.

[46] *Способин И. В.* Элементарная теория музыки. М., 1951. С. 3.

[47] Было бы ошибкой понять названные стороны метода как умаление собственно теоретического творчества. Известно как высоко ставил Способин настоящих теоретиков музыки и настоящие теоретические идеи. Но только он считал, что подлинный музыкальный теоретик должен исходить от полноты знания (и умения) собственно музыкальных вещей. Ученику, носившемуся с недозрелыми «концепциями», Способин говорил: «Я хочу, чтобы Вы были в ладах с нотной бумагой». И теория у Способина в самом деле стояла у самой музыки. То, чему учил Способин-педагог, действительно не было отгорожено от живой музыки (так, как понимал ее он сам, а вкусы у него были достаточно широкими): школьные задания по гармонии прямо переходили в композиторские.

хотя подобный вывод, повторим, не принадлежит Способину, сама его возможность говорит о сохраняющейся актуальности данного метода, допускающего дальнейшее развитие в новых условиях.

К наиболее значительным научным достижениям Способина принадлежит разработка учения о роли гармонии в формообразовании, что последовательно проведено в книге «Музыкальная форма»[48]. В связи с дифференциацией функций частей музыкальной формы (изложение тематического материала, развитие и т. д.) и разделением музыкального материала на три основных типа изложения – экспозиционный, срединно-разработочный и заключительный – Способин подробно и конкретно классифицировал соответствующие приемы гармонической техники, сумев обобщить столь многообразные явления. В сущности, он дал целую стройную систему, касающуюся взаимоотношения гармонии и формы. Притом по каждой отдельной форме приводятся конкретные способы, как надо строить ту или иную часть.

«Из различных свойств гармонии, – полагает Способин, – основное формообразующее значение имеет функциональность»[49]. Развивая мысли Танеева о связях между тональностями (см. *VII.3.2*), Способин рассматривает построение всей пьесы как единое целое, где «главная тональность играет роль тоники» в форме, «прочность которой основывается на ясности соподчинений, в том числе гармонических»[50]. Все остальные тональности – определенного рода контрастные сферы, функционально дифференцированные на доминантовую и субдоминантовую области[51]. Из этого следует, что «введение подчиненной тональности – стимул для дальнейшего развития»[52], и оно зависит не только от того, куда направлено модулирование, но и как оно осуществляется (постепенно или внезапно, путем плавного перехода или простого сопоставления, и т. д.). Характеризуя основные типы изложения, Способин устанавливает связь гармонии с метрическим строением, со структурой. Положения Способина вплотную подводят к идее о том, что классическая форма может быть понята прежде всего как гармоническая структура.

Не уступает по своему значению названной теории разработка истории гармонии, читавшаяся Способиным в лекционной части спецкурса гармонии в Московской консерватории[53]. Он дал обоснованную периодизацию истории гармонии, сделав, впрочем, упор на явлениях XVII–XIX веков. Особенно важно

---

[48] Это одна из центральных для теории музыки проблем, поэтому закономерно, что ранее к ней обращались, так или иначе, многие: Маттезон, Кирнбергер, Маркс, Риман, Шенкер, Шёнберг, Чайковский, Танеев, Яворский, Катуар.

[49] *Способин И. В.* Музыкальная форма. М., 1958. С. 20–21.

[50] Там же. С. 23, 22.

[51] Главную тональность она называл *собирательной тоникой*, остальные тональности – *функциями высшего порядка*.

[52] Там же. С. 24.

[53] *Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии / В литературной обработке Ю. Холопова. М., 1969.

подчеркнуть резко возросшее у Способина (по сравнению с предшествовавшими русскими авторами) значение историзма в подходе к теории гармонии.

Существенно новое внесено Способиным в трактовку ладовой структуры музыки. Впервые в русской музыкально-теоретической литературе было развернуто гармоническое богатство ладов помимо общеевропейских мажора и минора. Тенденция, издавна пробивавшаяся в русской теории (у Одоевского, Серова и других), здесь пришла к новому качественному результату. Многообразие ладов вместе с очевидной эволюцией системы мажора и минора (одноименный мажоро-минор, хроматическая система) фактически дают у Способина новую картину состояния европейской и русской ладовой системы; в ней серьезное внимание уделено системам мышления, отличающимся от обычного мажоро-минорного, – натуральным и усложненным ладам[54].

Как большое достижение отметим выработку точных критериев, отличающих субсистемное использование какой-либо ступени (в отклонениях) от включения ее в состав основных ступеней ладовой системы. Последней стадией процесса проникновения какой-либо гармонии в состав данного лада является, по Способину, такое применение, при котором имеется прямое соприкосновение с тонической гармонией. «Одним из важнейших признаков внедрения аккорда в тональность является его способность идти прямо в тонику», – говорил Способин[55]. Это положение – существенный ориентир для анализа современной гармонии.

Отметим также, что у Способина есть общая систематика гармонических явлений, основанных на равномерном делении октавы (что может быть отнесено к системе соответствующих ладов – уменьшенного, увеличенного и других). Правда, эта систематика прилагается к аккордам, а не к ладовым звукорядам, но принципиально само наличие этой идеи.

В сравнении с Яворским, Способин предлагает иное объяснение уменьшенного и увеличенного ладов, более простое и естественное. Не отвергая важности разрешения тритона в большую либо малую терцию (в составе тоники увеличенного или уменьшенного ладов), Способин на первое место выдвигает всё же другой ладообразующий фактор – тоникализацию созвучия, образованного делением октавы на равные части. И это представляется в принципе более верным: привыкание к диссонансу создает предпосылку к его самостоятельному использованию и даже превращению в своеобразный центр лада. В отличие от Яворского, Способин отчетливо схватывает специфику подобных ладов: их происхождение от обычных ладовых форм и стремление превратиться в особые системы (циклы, ряды), принципиально чуждые обычным ладам (и притом не связываемые с ними одним и тем же разрешением тритона).

В теории лада у Способина важна постановка вопроса о звуковых связях, звуковом родстве между тонами лада; подчеркивается относительность взаимо-

[54] В этом Способин, очевидно, следует положениям концепции Геварта–Катуара, развивая и обогащая ее.

[55] Там же. С. 106.

отношения устоев и неустоев (Способин говорил: «Звук тянет туда, куда он пошел»).

В связи с проблемой национального характера гармонии (выдвижение которой уже само по себе примечательно) существенна мысль об объединении функциональных аккордовых последований, воплощающих обобщенно-логическое начало, и национально-специфических оборотов мелодии, в конечном счете связанных с национальной самобытностью народного искусства. Заслуга Способина состоит также в подробном исследовании гармонической специфики многоголосных натуральных ладов. Большое внимание он уделял и изучению «горизонтально-мелодических» ладов, специфика которых органически вырастает из своеобразия расположения тонов и полутонов в звукоряде каждого из них. Особо выделим способинскую идею обращения горизонтали в вертикаль (он называет это «свертыванием» мелодических отрезков в созвучия), перспективность которой всё более открывалась с течением времени. Интерес Способина к «горизонтальным» явлениям в гармонии даже привел его к более широкому, чем обычно, определению самого понятия: «гармония есть координация звуков музыкальной ткани по вертикали и по горизонтали»[56].

Значительно шире трактуется Способиным и функциональность – по существу, как система отношений взаимозависимых элементов целого. Подобное толкование открывает возможность понять многое в современной музыке, не порывая с традиционными представлениями о соотношении целого и частей, о месте гармонии в формообразовании, о законах развития и т. д., но наполняя прежние категории новым содержанием. С другой стороны, широта трактовки функциональности как понятия более общего порядка позволяет применять его и в иных областях, вплоть до формы в целом (о чем речь уже шла).

Теоретическая концепция Способина сложилась на базе наиболее ценных положений прошлого: критически переработав многие лучшие достижения современной ему теории, Способин значительно обогатил музыкальную науку.

[56] Там же. С. 223.

2. Интонационная концепция Б. В. Асафьева

Борис Владимирович Асафьев – основоположник советского музыкознания; являя собой синтез историка и теоретика, он создал серьезную научную концепцию, которая получила развитие у многих исследователей 2-й половины XX века, отечественных и зарубежных[1].

Основные вехи его жизненного и творческого пути таковы:

17/29.07. 1884	Родился в семье служащего; непростое детство, но вопреки всему – отличное окончание полного курса гимназии; тяга к искусству, музыке; овладение игрой на фортепиано.
1903–1908	Обучение на историко-филологическом факультете Петербургского университета.
1903	Знакомство с В. В. Стасовым (с последующими в течение трех лет дружескими встречами и беседами), также и с Римским-Корсаковым (который способствовал его подготовке к поступлению в консерваторию).
1904–1910	Обучение (параллельно с университетом) в Петербургской консерватории (композиции – у Лядова, в одно время с Прокофьевым, Мясковским).
1906	Создание (по настоянию Стасова) оперы «Золушка».
1910	Работа концертмейстером балета Мариинского театра, тогда же – сочинение музыки первых балетов.
1914	Начало музыкально-критической деятельности (под псевдонимом «Игорь Глебов» в журналах «Музыка», «Музыкальный современник»; с момента создания в 1917 – активная работа в журнале «Мелос», название которого придумано самим Асафьевым).
1919–1930	Научный сотрудник Института истории искусств (с 1920 возглавляет Разряд истории музыки).
20-е годы	Один из руководителей Ассоциации современной музыки.
с 1925	Профессор Ленинградской консерватории.
1943	Переезд в Москву; избрание действительным членом Академии наук СССР; руководство Научно-исследовательским кабинетом при Московской консерватории, а также Сектором музыки в Институте истории искусств АН СССР.
1946	Присуждение звания Народного артиста СССР.
1948	Избрание председателем правления новосозданного Союза советских композиторов; подготовка (к открытию Первого съезда советских композиторов) «созвучного времени» доклада «За новую музыкальную эстетику, за социалистический реализм» (не прочитанного ввиду болезни, но напечатанного в журнале «Советская музыка». 1948. № 2).
27.01.1949	Кончина.

[1] Хотя уже к концу 20-х годов Асафьев переходит на позиции марксизма, нельзя сказать, что его теория непосредственно базируется на марксистской методологии: основные идеи сформировались у Асафьева еще в 10 – 20-е годы, когда он был особенно активен в области музыкознания и еще не боялся идеализма – увлеченный А. Бергсоном с его élan vital («жизненный порыв»), а также теорией Э. Курта.

Среди многочисленных музыкальных сочинений Асафьева – 11 опер, 28 балетов (больше, чем у Чайковского, Глазунова, Стравинского, Прокофьева, Хачатуряна вместе взятых). Число музыковедческих работ также очень велико (издано 5 томов избранного). В теоретическом отношении наиболее значительны:

- Музыкальная форма как процесс. Кн. 1. М., 1930; Кн. 2. М., 1947[2].
- Пути в будущее // Мелос. Кн. 2. СПб., 1918.
- Процесс оформления звучащего вещества // De musica. Пг., 1923.
- Речевая интонация [1925]. М.; Л., 1965.
- Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. Пб., 1924.
- Симфонизм как проблема современного музыкознания // *Беккер П.* Симфония от Бетховена до Малера. Л., 1926.
- Книга о Стравинском. Л., 1929.
- М. И. Глинка. Л., 1942.
- Глинка. М., 1947.
- Слух Глинки [последняя, оставшаяся незавершенной работа] // М. И. Глинка М.; Л., 1950.
- Памяти Петра Ильича Чайковского. Л.; М., 1940.
- Композитор-драматург Петр Ильич Чайковский // Театр. М., 1944.
- «Евгений Онегин» – «лирические сцены» П. И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. М.; Л., 1944.
- О направленности формы у Чайковского // Советская музыка. М., 1945.
- «Чародейка». Опера П. И. Чайковского (Опыт раскрытия интонационного содержания). М.; Л., 1947.
- Инструментальное творчество Чайковского. Пб., 1922 (переиздано в кн.: *Асафьев Б.* О музыке Чайковского. Л., 1972).

Музыкально-теоретическую концепцию Асафьева отличает настоящий историзм. Это, по существу, теория нового типа: она избегает схем (как и формально выверенных определений), ее точность – в другом, в ней определена как бы *иная норма* теоретического мышления. Объект асафьевской концепции – музыкальная культура как целое и как часть общественной практики. Ее проблематика группируется вокруг следующих основных направлений:

1. Музыкальная интонация как социально обусловленное явление.
2. Процессуальность музыкальной формы.
3. Лад и гармония в их интонационной природе.
4. Симфонизм как особое свойство мышления.

---

[2] Предполагалась еще и 3-я часть, главная тема которой формулировалась как «проблема интонационных связей» (фигурирует в плане «ближайших работ», составленном Асафьевым незадолго до смерти, см.: *Асафьев Б. В.* Избранные труды. Т. 1. М., 1952. С. 36).

2.1. Теория интонации

Теория интонации Асафьева представляет выдающееся явление на пути социологического объяснения музыкального искусства. Она формировалась в волнующую эпоху, когда происходила ломка традиционных представлений и подходов, борьба самых разных научных направлений. Новые веяния (например, отраженные в лозунге «музыку – в массы») стимулировали становление новой методологии, которое протекало, однако, не просто. Было при этом и немало наивного, вульгарного. Например, проводилась кампания по изучению вкусов массовых слушателей; заполнялись анкеты (с указанием пола, возраста, профессии) с целью изучения тембровых предпочтений – инструментальных или вокальных, и каких именно. В результате статистической обработки результатов считалось установленным, что слушатели-женщины предпочитают тембр тенора, а также баса, баритона, тогда как слушатели-мужчины – тембры сопрано, меццо-сопрано. Это расценивалось как научно-достоверный факт, на тему о тембро-речевых вкусах делались серьезные доклады. Статистически изучалось также, каково влияние музыки на производительность труда, какие из музыкальных произведений поднимают ее более других. Победителем оказалась Увертюра к опере Бизе «Кармен» (!).

Но подобные издержки времени не отменяют важности новой проблематики, необходимости изучения вопроса «искусство и общество», создания настоящей музыкальной социологии, и теория Асафьева представляет серьезное достижение на этом направлении.

Хотя сам феномен интонации не был открыт Асафьевым (о ней говорили еще в XVIII веке Руссо, Гретри), он первый начал толковать ее как фундамент понимания музыки и обосновал мысль об интонационной природе музыкального искусства. Указывая на связь интонации с духовным состоянием общества, Асафьев вскрывает и ее материальный субстрат (зависимость от инструментальной базы, голосовых связок и т. п.). Асафьевская интонация представляет понятие нового типа – «функциональное» и междисциплинарное, устанавливающие точки соприкосновения между формально-структурными и историко-социальными явлениями[3].

По Асафьеву, интонация это «состояние тонового напряжения», обусловливающее и «речь словесную», и «речь музыкальную» (с. 355)[4]; «качество осмысленного произношения» (с. 259), составляющее условие самого существования музыки. По Асафьеву, без интонирования и вне интонирования вообще нет му-

---

[3] Единого исчерпывающего определения Асафьев не дает, но предлагает до десяти «частных» определений, раскрывающих интонацию в разных значениях (не случайно И. В. Способин на похоронах Асафьева грустно пошутил: «Так мы и не узнаем, что же такое интонация»). Но есть в этом и свое преимущество, поскольку можно трактовать интонацию в более широком смысле и в менее широком (тесном).

[4] Здесь и далее цитаты даются в тексте с указанием страницы по изд.: *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая («Интонация»). 2-е изд. Л., 1971.

зыки, поскольку «музыкальная мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией» (с. 211) и «содержание слито <...> с интонацией как звукообразный смысл» (с. 275). А посему музыка – это прежде всего «искусство интонации» (с. 275), «искусство интонируемого смысла» (с. 344).

Интонирование социально обусловлено, оно представляет собой не абстрактные энергии, а конкретное звуковое выражение конкретной жизнедеятельности (в конечном счете, определяющее лад, ритм, и т. п.).

Интонация «живет» подобно социуму, и жизнь интонации находит выражение в таких явлениях, как «интонационный фонд», «словарь эпохи», а также в «кризисах интонаций» (с. 275, 325). При этом открывается, что «речевая и чисто музыкальная интонация – ветви одного звукового потока»[5]; а из этого следует новое представление о соотношении речи музыкальной и словесной.

Интонационный отбор осуществляется «социально детерминированным общественным музыкальным сознанием»[6], и это, несмотря на кажущуюся очевидность, великая мысль, достойная великого музыкального ученого.

2.2. Музыкальная форма

Музыкальная форма рассматривается Асафьевым как явление интонационное[7] и, значит, также «социально детерминированное»: «произведение познается как форма (вид, способ и средство) социального обнаружения музыки в процессе интонирования» (с. 21). Под влиянием идей швейцарского музыковеда Э. Курта[8] у Асафьева усилилось внимание к процессуальной стороне музыкальной формы. Но к одному из центральных для своей концепции понятию – *мелоса* (mélos – «непрерывная мелодическая текучесть, песенное начало <...>, которое создавало действенное напряжение и соблюдало, таким образом, непрерывность музыкального начала»[9]) – Асафьев пришел независимо от Курта (при всем внимании последнего к линейно-мелодическому аспекту музыки).

---

[5] *Асафьев Б.* Речевая интонация. М.; Л., 1965. С. 7.

[6] «Наличие явления интонации связывает всё происходящее в музыке (и факторы творческие, и стилевые, и эволюцию выразительных элементов, и формообразование) в единый, конкретно связанный с развитием общественного сознания процесс и намечает вполне конкретную среду, через которую наш интеллект управляет всем „музыкальным материалом", делая его выражением идейного содержания в эмоционально-смысловой оболочке» (с. 356–357).

Подобную взаимосвязь можно проиллюстрировать следующей схемой:

звук ← общество ← история

⟶

[7] Не случайно, что позже Асафьев «достроил» свою формулировку, вынесенную в заглавие: Музыкальная форма как процесс *интонирования*.

[8] Изложены в работах: Основы линеарного контрапункта (1917, рус. пер.: М., 1931), Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера (1920, рус. пер.: М., 1975).

[9] *Асафьев Б.* Пути в будущее // Мелос. Кн. 2. СПб., 1918. С. 63.

Для Асафьева основание и первоисточник мелодики – пение; по его убеждению, тон голоса и тон музыки составляют две формы одного явления (тогда как Курт связывает мелодическое начало с неким «балластом линии»). Другим существенным отличием от Курта с его преимущественно идеалистическим обоснованием музыкального становления оказываются материальные предпосылки музыкальной выразительности, которые акцентирует Асафьев. Он многообразно выявляет и подчеркивает, как уже говорилось, социальную обусловленность музыкального становления.

Кроме того, Асафьев, в отличие от Курта, который поглощен одним лишь музыкальным движением, не упускает из виду и другую сторону музыкальной формы. Выдвигая на первый план процессуальный аспект (что отражено в наименовании его главной теоретической работы: «Музыкальная форма *как процесс*»), Асафьев прекрасно понимал обе ее стороны: «Форма как процесс и форма как откристаллизовавшаяся схема (вернее: конструкция) – две стороны одного явления: организации движения социально полезных (выразительных) звукосочетаний», – говорится уже на первых страницах его труда (с. 23).

Размышляя о бытии музыкальной формы и ее восприятии, Асафьев впервые указал, как важны для слушателя повторы (хотя повторность саму по себе теоретики видели всегда). Он систематизирует музыкальные формы, исходя из преобладания интонационной повторности или обновления, и выявляет две основные группы:

I. Формы, базирующиеся на принципе тождества,

II. Формы, базирующиеся на принципе контраста.

Среди первых – вариации, канон, фуга, рондо; среди вторых – сонатная форма, циклические формы.

Анализируя становление музыкальной формы, с ее начальным «толчком» и движением вплоть до замыкания кадансом, Асафьев выделяет присущие любым формам (и разным их уровням) три логические этапа: I – M – T (от лат. initium – начало, movere – двигать, terminus – конец, предел). Он рассматривает формы в их связи с теми или иными традициями музицирования, с определенными инструментами, с практикой игры на них. Например, в двухчастной песенной форме с ее «запевом» и «припевом» запечатлелся обычай сольно-хорового исполнения (что теперь, после Асафьева, принято связывать с определенными жанрами).

В борьбе против застывших схематичных определений Асафьев иногда допускал полемическую заостренность, а то и курьезные преувеличения. Избегая общепринятых терминов и формальных понятий, он подчас склоняется к описательности или пользуется, как метафорами, терминами из других областей, например, архитектуры (так, в связи с мазурками Шопена упоминаются – и совершенно напрасно – фронтоны и флигели). Вместе с тем, из текстов Асафьева ясно, что он мыслил в категориях европейского учения о форме (немецкой традиции), принятого в отечественной теории XIX – начала XX века. Но взгляд на музыкальную форму с нетрадиционных для своего времени позиций (в частности, с точки зрения музыкального восприятия – «направленности формы на слушателя») побуждал его к поискам не затертых, не вызывающих штампованных представлений, слов и выражений.

2.3. Лад и гармония

Лад и гармония рассматриваются Асафьевым также в интонационном ключе. Понятие «интонирования» схватывает, можно сказать, само «рождение лада» (то есть перехода музыки как непосредственно жизненного душевного переживания в ее звуковую форму). Будучи «пограничным» по своей сущности – стоящим на месте непосредственного соприкосновения натурально-жизненного и художественно-музыкального, понятие интонации фиксирует влияние общественно-исторических факторов на эволюцию звукового материала – интонационных комплексов и зависящих от них форм ладовой организации. Поэтому ладовые формулы можно трактовать как отражения исторически детерминированного содержания музыки. По Асафьеву, интонационная (и ладовая) система конкретной исторической эпохи обусловливается структурой данной общественной формации.

Исторично и ясно сформированы у Асафьева также две стороны гармонии: первая – унаследованная от полифонии *линеарно-мелодическая* сторона: «гармония как остывшая лава полифонии» (что сказано и образно и верно, с. 244); вторая – идущая от генерал-баса гомофонная *обертонно-аккордовая* сторона: «гармония как резонатор мелодии»[10]. Последнее свойство гармонии придает звучанию объемность и «перспективность» (мелодия «купается» в атмосфере обертонов, как в Ноктюрне ор. 27 № 2 Des-dur Шопена) и, вместе с тем, проясняет ладовый смысл тонов.

Само возникновение «гармонии-резонатора» (в XVII веке) Асафьев сопоставляет с другими современными этому явлениями в истории музыки. Он видит взаимосвязь гомофонной «обертоновой» гармонии с формированием искусства bel canto, которое есть пение на естественных резонаторах (как бы «идущее из души», в противовес восточной манере пения фальцетом), а также с искусством создания скрипок (великих мастеров – Страдивари, Гварнери, Амати, у которых и «скрипка запела, как душа»)[11]. И тогда, говорит Асафьев, появилась мелодия в современном смысле – как следствие пения полной грудью, как то, что может быть противопоставлено аккомпанементу, с одной стороны, и речитативу, с другой.

---

[10] Первый аспект (гармония как результат голосоведения, движения), помимо Асафьева, особенно выделяли Курт, Яворский; второй (гармония как вертикальный комплекс) – Риман, Праут.

[11] «В Италии з а п е л не только голос человека. Принцип: пение-дыхание овладел всей музыкой. <...> з а п е л а с к р и п к а <...> с о л и с т стал основной фигурой. <...> [порожденная Ренессансом] индивидуализация человеческой мысли и чувства <...> вырабатывает гибкость и чуткость речевой и музыкальной интонации <...>. Музыкальная интонация <...> находит основное формирующее ее русло в пении-дыхании и в человечнейшем из всех элементов музыки средстве выражения – в м е л о д и и, типично итальянским стилем которой является пение bel canto», с его принципом «н е п р е р ы в н о с т и, п л а в н о с т и „вливания", в п е в а н и я тона в тон» (с. 321–322; разрядка Асафьева).

Особое значение среди гармонических явлений Асафьев придавал каденции, которую также рассматривал с позиций своей теории интонации. В каденции он видит обобщение характерных элементов данной ладовой системы, комплекс стилистически индивидуальных интонационных мелогармонических формул и потому протестует против механичности предустановленных «готовых росчерков», предписанных школьной теорией и теоретическими абстракциями.

Лад, подобно гармонии, Асафьев также трактует интонационно, как комплекс интонаций: «Лад не механическая, а интонационная, в общественном сознании коренящаяся совокупность связей мелодико-гармонических» (с. 282).

Очень внимательно Асафьев исследует проблему вводного тона; вслушиваясь во «внутреннюю жизнь» лада и отмечая ладовое многообразие «Руслана» Глинки, он видит перерождение европейской ладовости. Явление гармонической переменности Асафьев выводит из интонационной перекраски (в отличие, например, от Яворского, который связывает ее с определенными типами ладов). Интересна асафьевская трактовка 12-ступенного лада, согласно которой тонально-нейтральная хроматическая гамма в процессе исторической эволюции интонационно переосмысляется в полутоновый лад различных составов, что в конечном итоге приводит к гемитонике. В его теории получили отражение и некоторые новейшие явления музыки XX века (например, он указывает на взаимодействие – вплоть до взаимопревращения – гармонии и тембра у Скрябина[12]).

Захваченный идеей интонационной обусловленности лада, Асафьев резко (и не вполне справедливо) критикует римановскую систему функциональной гармонии. По его мнению, связанная с практикой генерал-баса и «рабски подчинившая себе умы многих теоретиков», она снижает интонационно-мелодический потенциал гармонии и «закрепощает слух и сознание композиторов своей консервативной механистической „предустановленностью"» (с. 243)[13]. Впрочем, Асафьев оговаривает, что «критика „функционализма" как сковывающего соз-

[12] «...В музыке Скрябина ощущение тоники как упора <...> почти на ущербе: тоника часто интонировалась не динамически, как мужественная сила, властно утверждающая конец движения, а несколько колористически-пассивно, как гармония-тембр, как своего рода „интонационная перспектива" с исчезающими в „слуховой дали" обертонами». Вместе с появлением подобных «колористических кадансов» «изменилось и самое ощущение диссонантности <...>: явления консонанса-диссонанса как строго рационально взвешенные соотношения устойчивости и неустойчивости <...> переходят в свою противоположность: в обнаружение своего рода музыкальной светотени. Стимулы колористического порядка выдвигаются на первый план» (с. 98–99).

[13] В более полном виде его упреки таковы: «В „функционализме" <...> налицо: 1) механизирование гармонии генерал-баса и практики continuo, некогда прогрессивной; 2) установка на самостоятельность гармонии как вертикали, самодовлеющей и вместе с тем функционально предопределенной, 3) вытекающая отсюда практика гармонизации „пятнами", т. е. подведением гармонических (аккордовых) голосов к отдельным точкам мелодии. Отсюда следует раздробление интонации мелодической <...>; 4) функционализм, выделяющий „точки" из мелоса, противоречит и полифонно-гармоническому голосоведению, и темброво-комплексной „гетерофонной" гармонии» (с. 246–247).

нание композиторов метода ни в какой мере не снимает исторического значения практики генерал-баса и трансформаций этой практики в музыке XIX века, особенно у романтиков» (с. 247).

2.4. Симфонизм

Симфонизм составляет одно из центральных понятий научной концепции Асафьева. Обозначая важную музыкальную проблему, этот термин получил широкое распространение; однако нельзя сказать, что стоящее за ним явление очерчено с полной определенностью.

В качестве коренной сущности симфонизма Асафьев называет непрерывность музыкального сознания, динамизм развития, непрестанное становление, отражающее жизненный поток[14]. Симфонизм связывается с диалектическим характером развития[15]. В трактовке «жизненного потока» иногда различимы отголоски биологических идей «философии жизни». Увлеченность идеей слепоприродного непрерывного становления-потока, не знающего рациональной разграниченности и расчлененности, отразилась у Асафьева и на толковании явлений мелоса и музыкальной формы как процесса (о чем речь уже шла).

Главнейшим выразителем симфонизма у Асафьева естественно оказывается то, что он называет «сонатно-симфонической формой» – «сонатно-симфоническим аллегро», также сонатной формой. Как и другие «симфонические формы», сонатная форма есть результат процесса симфонического становления: «Симфонизм – процесс роста, накопления и преобразования музыкальной энергии, а симфонические формы – ее откристаллизовавшиеся образования»[16].

Несмотря на нередко путаные выражения, Асафьев дает замечательно глубокое описание сущности сонатной формы, тем самым попутно способствуя установлению ясности в трудном вопросе систематики классических форм согласно их качественной специфике (в противоположность плоскостному схематизму критерия так называемой «структурной сложности»).

Хотя, по Асафьеву, музыка может быть «симфонической» независимо от того, для какого состава она написана и в какой форме – сонатной или иной, всё же он фактически отождествляет сонатность и симфонизм в своем определении «сонатная (симфоническая) форма». И действительно: если первым признаком

---

[14] «...симфонизм представляется нам как непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных, но интуитивно созерцается целое, данное в движении, творческое бытие» (Пути в будущее. С. 64; разрядка Асафьева).

[15] «В росте симфонизма и особенно в раскрытии его у Бетховена европейская музыка приобрела мощное выразительное средство <...> выражение <...> диалектической логики, то есть идеи, становящейся истиной через обнаружение противоречий, в конфликтном развитии» (Симфонизм как проблема современного музыкознания // *Беккер П.* Симфония от Бетховена до Малера. Л., 1926. С. 5).

[16] *Асафьев Б.* Чайковский [1926] // *Асафьев Б.* О музыке Чайковского. Л., 1972. С. 291.

симфонизма считается непрерывное музыкальное становление, напряженный музыкальный динамизм, если главной идеей симфонизма признается развитие (которое даже связывается с диалектической логикой), то нет более яркого ее выражения, чем в сонатной форме (сонатно-симфоническом цикле в целом). Разработка музыкальной мысли – самое специфическое качество сонатности, хотя в той или иной мере она свойственна и другим формам.

Курьезно, что, желая выразить эту мысль, Асафьев начинает, однако, с ниспровержения фиксирующих данное качество терминов – «разработка» и «ход», которые для него «так называемые»[17]. Как уже говорилось, Асафьев избегает традиционных понятий: ему кажется, что они ведут к схематичному пониманию формы как чего-то искусственно расчлененного; принятые в музыкальной науке термины мешают ему вдохновенно говорить о непрерывности потока, о симфонизме, поэтому он ищет иные, процессуальные категории.

Но вне зависимости от своих терминологических предпочтений, Асафьев высказывает глубокую мысль: сущность «сонатно-симфонической формы» состоит не в чем ином, как в наполненности всей ее (а не только симфонической «сердцевины» – разработки) развитием-становлением-разработкой. Через значимость категории разработки, как бы он ее не называл, Асафьев проводит главнейшее различие между ключевыми формами – сонатной и рондо[18].

Как обстоит дело с прочими формами? Если «не всякая симфония симфонична», то, очевидно, и не всякий сонатный, концертный цикл также. В подобных случаях Асафьев не дает в руки читателю сколько-нибудь объективного и надежного критерия и создает тем самым опасную для науки ситуацию: допустимость личного произвола, когда каждый волен по собственному усмотрению оценивать как «симфоническое» любое произведение.

Но хотя Асафьев в своей концепции симфонизма – как и в теориях интонации, процессуальности музыкальной формы – оставил массу противоречий, неясностей и субъективных оценок, он сказал новое слово в науке. Яркость и пламенность его идей сумели зажечь энтузиазм многих музыковедов, подхвативших и развивших далее разные положения его теории.

---

[17] *Асафьев Б.* Пути в будущее. С. 64.

[18] «Центр рондо – не разработка <...> а проведение новых мелодий, опять-таки группирующихся около рефрена как стержня. Намеки на тематическое развитие – это переходные стадии в рондо, тогда как в сонате и симфонии именно „переходность" (т. е. те моменты становления, в которых главную роль играют не статически последовательные обнаружения мелодий, а контрастные противопоставления тематических элементов) становится центром, динамической сущностью движения» (с. 191).

3. Научная мысль последней трети XX века

Вторая половина, и особенно последняя треть ушедшего века отмечены симптоматичными переменами в содержании, методах музыкальной науки, даже в ее структуре, которые мощно сказались именно в этот период, но в действительности отражают изменения в самом существе музыкознания XX столетия в целом.

Русское музыкознание вышло на передовые рубежи мировой музыкальной науки еще в начале века, в концепциях С. И. Танеева, Б. Л. Яворского, Г. Э. Конюса, далее и Б. В. Асафьева, где нашла отражение современная им ситуация в музыкальном искусстве, проступили контуры новой эпохи. К названным достижениям следует прибавить музыкально-философскую концепцию А. Ф. Лосева, стоящую как бы над временем, но вызванную, несомненно, глубинными потрясениями основ музыкального мышления в XX столетии.

Духовная атмосфера советской общественной жизни, известные события 30 – 40 – 50-х годов создали своеобразную идеологическую аберрацию в отечественной музыкальной науке, что, впрочем, не умаляет значимости лучших ее достижений в эти годы. И произошедшее в последние 30–40 лет не есть просто «освобождение от сковывающих идеологических догм». Подобная трактовка была бы упрощением, вульгаризацией и со своей стороны стала бы новым искажением нашей истории. Да, было: и партийный диктат (у одних, впрочем, был, а у других – нет), и прямое давление (которому кто-то с удовольствием поддавался, а кто-то продолжал делать подлинное дело); были и запрещения. Но истинная наука всё же продолжала развиваться и после страшного 1948 года, и в период устойчивой жизни (позже названной «застоем»).

Состав и система музыкальной науки XX века с внешней стороны выглядит почти традиционно. Так, ранее специальных научных отраслей идет ряд общих – философия музыки, музыкальная эстетика, музыкальная социология и музыкальная психология. Мощный пласт по-прежнему составляют дисциплины исторические. К ним примыкают: история музыкальной теории, шире – музыкальной науки в целом, а также история исполнительства, историческое инструментоведение, музыкальная палеография. Не менее мощный и наиболее традиционный отдел – теория музыки (или систематическое музыкознание): теория музыкальной теории, музыкальная терминология, традиционные четыре теоретические и практические науки о музыкальном произведении – гармония, полифония, музыкальная форма, инструментовка. Самостоятельные отделы представляют музыкальный фольклор и музыкальная этнология, музыкальная критика и публицистика.

Но важно не упустить из виду глубокие перемены, касающиеся научной методологии, содержания и структуры научного знания. Чрезвычайно скрытые и одновременно влиятельные, они затрагивают всё – вплоть до практических вопросов научной организации.

Главное событие совершилось в самом музыкальном мышлении. Этот термин имеет двоякий смысл. Музыкальное мышление есть, во-первых, «мышление музыкой» (penser la musique, как сказал бы Пьер Булез). Это тот путь, или метод, которым творится музыка – композитором. Во-вторых, это «мысленное освоение» музыки – теоретиком, музыкальным ученым. То и другое действует совместно, без деления на теорию и практику. Причем активным, творящим принципом в музыкальном мышлении является новое в композиторской деятельности. Оно, новое, «тянет» вперед всё целое, включая и то, что кажется традиционным. «Два авангарда» XX века (см. *Вместо заключения*) и близко стоящие к ним события изнутри изменили саму сущность музыки и сделали неизбежной реорганизацию системы музыкальной науки. Внешне это выразилось в прибавлении нескольких научных ветвей, прямо связанных с Новой музыкой. На первом месте здесь стоят ее история и теория, изучение которой больше невозможно в разделении на замкнутые теоретические дисциплины. Особых (в том числе технических) знаний требуют электронная музыка, современная нотация, современное исполнительство (например, владение импровизацией, без которой исполнитель часто не может выполнить свою функцию). Еще важнее глубинное движение, постепенно и незаметно меняющее сущность музыки. Этого нельзя уловить при восприятии отдельных произведений; преобразования такого рода не *оче-видно* и даже не *уше-слышны*, они *умо-зримы*. Но они бросают свой отсвет на общее состояние музыкального мышления и хотя бы косвенно влияют на содержание даже самых традиционных дисциплин.

3.1. Философия и эстетика

В области философии музыки, как уже говорилось, самая выдающаяся научная теория была выработана великим русским мыслителем Алексеем Федоровичем Лосевым. Созданная гораздо раньше (см. *IX.4*), его концепция, однако, стала осмысливаться в музыкальных кругах только в 70 – 80-е годы и фактически оказалась научным событием этого времени.

В 90-е годы начал вырисовываться масштаб еще одного крупнейшего русского мыслителя, причастного к науке о музыке, – Александра Викторовича Михайлова (1938–1995). Хотя главные области его научного творчества – это австрийская культура, филология, культурология, но и музыка была столь значима для него (как в жизни, так и в науке), что он может по праву считаться также музыковедом. В этом сближении и даже слиянии, казалось бы, далеко разошедшихся наук – теории музыки и философии, обнаруживается еще одна важнейшая методологическая особенность музыкознания XX века. Нельзя не усмотреть в этом идущей от Лосева новой традиции, можно сказать, «лосевской линии». Как «пентада Лосева» (см. *IX.4.2*) высвечивает в качестве онтологической необходимости своеобразную «сообщаемость сосудов» – теории музыки и философии, так в самом науковедении уже реализуется эта методологическая конвергенция.

В книге А. В. Михайлова «Языки культуры» (М., 1997) представлена его широкая общегуманитарная концепция европейской культуры Нового времени и

XX века. Благодаря тому, что философски трактованные общие понятия «заходят» и в область музыки, многое из теории европейской культуры оказывается одновременно прямым исследованием музыки. Так, вместо общепринятого исторического метода рассмотрения непрерывной эволюции как смены явлений у Михайлова разрабатывается идея сосуществования различных пластов истории[1] (именно во 2-й половине XX века современникам открылись как актуальные по существу все предыдущие эпохи; таким образом, предлагаемый Михайловым метод онтологически мотивируется остротой новой ситуации нашего времени).

Из историко-культурных проблем, связанных с искусством и с музыкой, особую значимость у Михайлова имеет р о м а н т и з м и как понятие, и как художественная эпоха (границы которой в литературе и в музыке выразительно не совпадают). В предисловии Михайлова к «Эстетике немецких романтиков» (М., 1987) он трактует романтизм как мировоззрение иного типа, как разворачивание истории вспять – к прошлому. Нетрудно увидеть за этим переворотом предпосылку к детальному освоению в нашу эпоху всей музыкальной истории вплоть до «осевого времени»[2].

Михайлов раскрыл сложность явления романтизма в искусстве в целом, существенное расслоение понятия романтизма в музыке и литературе; он впервые поставил проблему *бидермайера* в музыке[3], которую еще надлежит хорошенько освоить отечественной науке. Михайлов показал, что романтизм разрушил многовековую традицию риторики как *готового слова*[4] – традицию, складывавшуюся еще при Аристотеле. Но и в музыке, примерно в то же время, мы чувствуем аналогичный поворот в том же направлении – начало отказа от выверенных и «надежных» интонационных формул (T–D, D–T в гармонии, общезначимых фактурных фигур, типовых инструментальных составов и т. п.) и обращение к индивидуализированным композиционным элементам. Обобщение Михайлова показывает, таким образом, глубинное изменение в само́м человеческом духе.

---

[1] *Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997. С. 26, 29, 33 и др.

[2] «Осевым временем» (Axenzeit) называет К. Ясперс период ≈ 800–200 до н. э., когда создавалось мощное духовное движение (первые греческие философы, израильские пророки, основатели религиозных концепций в Ираке, Индии, Китае). «Ось мировой истории <...> может быть обнаружена только эмпирически, как факт, значимый для всех людей <...> Эту ось следует искать там, где возникли предпосылки, позволившие человеку стать таким, каков он есть <...> Эту ось мировой истории следует отнести, по-видимому, ко времени около 500 лет до н. э., к тому духовному процессу, который шел между 800 и 200 гг. до н. э. Тогда произошел самый резкий поворот в истории. Появился человек такого типа, какой сохранился и по сей день» (*Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1994. С. 55).

[3] Термин «бидермайер» для характеристики сниженного до бытовизма упрощенного стиля искусства происходит от пародий Л. Эйхродта «Песенное приволье Бидермайера» («Biedermaiers Liederlust», 1869); «Бидермайер – вымышленная фамилия простодушного доброго обывателя» (*Михайлов А. В.* Языки культуры. С. 37–38, 78–111).

[4] Там же. С. 510 (термин «готовое слово» принадлежит А. Н. Веселовскому). О романтиках, покончивших с риторическим «готовым словом» см. с. 512 и след.

Можно говорить об оригинальной глубокой концепции истории культуры Михайлова в связи с теорией языка, дающей новый взгляд на античность, средневековье, барокко, классицизм, романтизм (где в общую культурную ситуацию вписано музыкальное мышление в тех глубинных его чертах, которые едины у него с другими искусствами), и «общую логику» их развития. Причем музыка выступает как «сейсмометр времени»[5].

Лосев и Михайлов – создатели обширных и сложных индивидуальных концепций, охватывающих несколько слоев музыкальной науки. Ряд трудов в области эстетики, теории культуры и социологии ценны разработкой современных проблем на традиционных путях науки. Несмотря на догмы и «давление режима» в названных областях работали видные специалисты, и мы не должны, проявляя ответную несправедливость, зачеркивать советскую музыкальную эстетику полностью. Содержанием многих трудов можно воспользоваться и теперь, конечно, отвергнув тогдашние «колебания вместе с линией». Музыкальная эстетика опиралась на обширную философскую базу (отнюдь не только из Маркса–Энгельса–Ленина–Сталина), на чрезвычайно большую научную фактологию, требовала знаний многих трудов мыслителей прошлого[6]. Наука имела систему и метод – необходимые ее компоненты. Была история эстетики, были выходы спекулятивной эстетики в область музыки и искусства[7].

Например, в книге Т. В. Чередниченко[8] «марксистско-ленинская эстетика», отметившись, где нужно (глава II начинается с К. Маркса), содержит обстоятельную «историю мысли о музыке» в связи с эстетикой (глава I), «теорию музыкальной истории» (! – глава III, вместе с «логикой музыкально-исторического процесса») и серьезно исследует саму музыку (главы IV, V), заключаясь эстетическим анализом музыки как таковой (Кантаты № 4 И. С. Баха и кантаты «Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова)[9]. По своему методу такая наука, в сущности, живет лишь «в рамке» марксизма-ленинизма, фактически, будучи чуждой его ортодоксии.

Специального внимания заслуживает еще ряд направлений названной группы наук: музыкальная психология в трудах Е. В. Назайкинского[10], В. В. Меду-

---

[5] Там же. С. 344. Сказано в связи с «мощным произведением Вагнера» «Кольцо нибелунга» как «отражением немецкой жизни».

[6] См., например, гигантский список сложнейшей по смыслу литературы на разных языках в книге: *Чередниченко Т. В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики <...>. М., 1989.

[7] Эскиз науки см. в статье Т. В. Чередниченко: Эстетика музыкальная // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. М., 1982. Ст. 554–566.

[8] Вынужденно озаглавленной «Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства» (М., 1988).

[9] Указ. изд. С. 226–256.

[10] *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972.

шевского[11], М. А. Смирнова[12]; проблема национального в искусстве, соотношение культур Запада и Востока – у Н. Г. Шахназаровой[13], эстетика музыкального жанра – у А. Н. Сохора[14].

Глубокая и объективная оценка комплекса эстетико-философско-психологических наук требует ныне специального исследования с новых позиций. Нелишне привести высказывание Т. В. Чередниченко: история, несмотря на ее подчас жестокие шутки, обладала обаянием, которое, возможно, «станет основой мифа о советском золотом веке»[15].

Наука о музыкальной композиции интенсивно развивалась в эти десятилетия по всем направлениям – полифонии, гармонии, музыкальной формы, а также истории теории и теории современной композиции.

3.2. Полифония

Полифония двигалась по магистрали, проложенной еще С. И. Танеевым. В числе методологических достоинств танеевской традиции – преодоление «бахоцентризма» и «неоклассическая» установка на изучение древнего дотонального контрапункта «строгого письма» ради отстройки от консервативной (для XX века) техники полифонии XIX столетия. В предыдущий период эта линия была представлена, например, книгами С. С. Богатырева, в последние годы – рядом трудов Вл. В. Протопопова, Н. А. Симаковой[16].

Онтологическая обоснованность танеевской традиции ее связью с неоклассическим направлением современной музыки получила неожиданное подкрепление упадочными тенденциями поставангарда – в различных «ретро», «нео» (уже «нео-нео»), стилизациях и т. п. Откровенно отвернувшись от Новой музыки своего времени (и изменив тем самым одной из идей Танеева), нынешний неоклассицизм плодотворен своей «археологией».

На путях дальнейшего развития идеи Танеева возникло главное научное завоевание в русской науке о полифонии: многотомная «История полифонии», созданная усилиями Вл. В. Протопопова и его последователей – Ю. К. Евдоки-

---

[11] *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.

[12] *Смирнов М. А.* Эмоциональный мир музыки. М., 1983.

[13] *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока – музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М., 1983.

[14] *Сохор А. Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.

[15] *Чередниченко Т. В.* Типология советской массовой культуры. Между «Брежневым» и «Пугачевой». М., 1994. С. 6.

[16] Среди них: *Симакова Н. А.* Контрапункт строгого стиля и фуга: История, теория. практика. Часть I: Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. М., 2002.

мовой и Т. Н. Дубравской[17]. Грандиозный труд, не имеющий прецедентов в мировом музыкознании, конечно, выходит за рамки только истории контрапунктического искусства и затрагивает общие проблемы истории музыкальной композиции (тематизм, техники письма, музыкальные формы), историю ведущих музыкальных жанров, историю художественных стилей (переход от Средневековья к Возрождению, от строгого письма к свободному).

«История полифонии» опирается на методологический принцип «истории теории», предполагающий рассмотрение гармонии, полифонии, формы в конкретно-историческом контексте, в стилевой эволюции, что дает возможность трактовать историю контрапункта как проявление развивающегося музыкального мышления. Особо важно, конечно, исследование наиболее древних эпох музыки. Впервые в отечественной науке стали объектом систематического теоретического анализа начальные виды полифонии, такие как органум, многоголосие школ Нотр-Дам и Сен-Марсьяль, модальная ритмика, техники и формы Ars nova. Встроенные в дальнейшую историю полифонии, древние практики контрапункта составляют часть общей картины поразительной по своим результатам эволюции музыки.

Полифония XX века, симметрично по другую сторону от относительно хорошо освещенной (солнцем Баха) площадки барочно-классической эпохи, представляет опять-таки повышенный интерес. Но пока что нельзя не отметить заметное преобладание в отечественной науке балласта инертного материала неоклассицизма; отсюда преимущественное внимание к полифоническому прошлому – фуге, имитации, остинато... Вместе с тем следует оценить положительно достаточно большое внимание отечественных исследователей к проблеме современной полифонии. Упомянем работы В. В. Задерацкого (о Шостаковиче, Стравинском, о сонорной остинатности у Мессиана), Т. В. Франтовой (о полифонии в русской советской музыке 60 – 70-х годов, специальное исследование о полифонии в музыке Шнитке), Ю. Г. Кона (о фугах Стравинского, Лютославского), И. В. Лихачевой (о полифонии Щедрина), А. Г. Шнитке (о полифонии Шостаковича, микрополифонии Лигети), К. И. Южак (о современной теории полифонии), С. А. Загния (постсериальный взгляд на имитацию).

---

[17] Вып. 1: *Евдокимова Ю. К.* Многоголосие Средневековья. X–XIV века. М., 1983; Вып. 2А: *Евдокимова Ю. К.* Музыка эпохи Возрождения. XV век. М., 1989; Вып. 2Б: *Дубравская Т. Н.* Музыка эпохи Возрождения. XVI век. М., 1996; Вып. 3: *Протопопов Вл. В.* Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. М., 1985; Вып. 4: *Протопопов Вл. В.* Западноевропейская музыка XIX – начала XX века. М., 1986; Вып. 5: *Протопопов Вл. В.* Полифония в русской музыке начала XVII – начала XX века. М., 1987. Два заключительных выпуска, 6-й и 7-й, посвященные полифонии XX века, отечественной и зарубежной, готовит И. К. Кузнецов. Об их содержании предварительно можно судить по уже опубликованной книге Кузнецова «Теоретические основы полифонии XX века» (М., 1994), где «генеральные стили» полифонии представлены именами Стравинского, Шостаковича, Бартока, Хиндемита, а также рассматриваются вопросы полифонии у Шёнберга, Веберна, Бриттена, Мессиана, Штокхаузена, А. Хачатуряна, Щедрина, Шнитке, Денисова, Булеза, Лютославского.

3.3. История теории

Исследование старинной полифонии и древних форм музыкального мышления открыло еще одну важную линию развития отечественной науки – изучения и публикации аутентичных документов музыкальной истории, теоретических трактатов. Совпадение этих процессов во времени кажется неслучайным и, в конечном счете, весьма опосредованно отражает тенденции современного музыкального авангардного творчества: в художественных концепциях Штокхаузена, Булеза, Кейджа новый мир создается полным вытеснением композиционных принципов предыдущего классико-романтического периода; но «по другую сторону» эти же новейшие процессы актуализировали то, что в свое время упразднила сама классико-романтическая эпоха, а именно в с ю доклассическую музыку. Отсюда необходимость почувствовать ее музыкальную логику, понять – аутентично – ладовую модальную систему, услышать музыкально-научную речь, освоить теоретические системы, вникнуть в мировоззрение и эстетику.

Правда, есть препятствие: трактаты сначала надо прочесть – а они на латыни и на древнегреческом… Но – в этом историческая необходимость – когда понадобилась «отстройка» от классики, даже языковый барьер оказался преодолим. В книге В. А. Федотова «Начало западноевропейской полифонии» (Владивосток, 1985) русский читатель может пообщаться с теоретиками тысячелетней давности – Анонимом Псевдо-Хукбальдом, Анонимом – автором Миланского трактата, Анонимом – автором Ватиканского трактата; в книге Н. И. Ефимовой «Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий» (М., 1998) приведен перевод анонимного трактата начала X века, где изложена теория псалмовых тонов раннего Средневековья; в книге Р. Л. Поспеловой «Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы» (М., 2003) представлены трактаты Гвидо Аретинского и Филиппа де Витри, ею же переведены все 12 трактатов Тинкториса; С. Н. Лебедев перевел с латыни трактаты Маркетто Падуанского, Иоанна де Грокейо; А. В. Пильгуну принадлежит перевод важного трактата рубежа XIII–XIV веков «Сумма музыки»; в диссертации Б. А. Клейнера помещен полный перевод трактата Глареана «Додекахорд»[18].

Выдающееся событие – публикация в России знаменитого трактата о музыке Боэция[19]. Е. В. Герцман осуществил не только его перевод, но также обширное исследование, по объему равное самому этому огромному трактату. Тем самым в русском научном обиходе восполнен зияющий пробел, ибо данный трактат имеет ключевое значение для всех музыкально-научных дисциплин – истории музыки, теории, гармонии, философии музыки. Огромна значимость и другого труда, выпущенного Герцманом: это том (свыше тысячи страниц) под названием «Петербургский теоретикон» (Одесса, 1994). Книга представляет собой публи-

[18] Кроме названных в последние годы сделаны переводы (в том числе совсем молодыми авторами) еще многих старинных трактатов.

[19] *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. СПб., 1995.

кацию византийских рукописей из фондов петербургских архивов с переводом на русский и на английский языки и комментариями Герцмана.

При всей важности публикаций Герцмана, нельзя не отметить принципиальные недостатки всех его многочисленных работ: недопонятость и неадекватность передачи древней терминологии и игнорирование реального музыкального содержания в трактатах по музыке (об абсолютно м о д а л ь н о й древней системе Герцман пишет в терминах «бригадного учебника» гармонии; изобилие непереведенных и музыкально не разъясненных греческих слов сплошь и рядом делает текст совершенно непонятным читателю; всё это усугубляется полным отрывом руководства по музыке от самой музыки – невменные записи даны только в оригинале, без перевода в современную нотацию; в результате византийские трактаты так и остаются музыкально недоступными и мало что дающими читателю)[20].

Говоря о старинных музыкальных системах, в частности, древнерусской, нельзя не упомянуть такой важной области исследования, как м у з ы к а л ь н а я п а л е о г р а ф и я, знаковая система древнего певческого искусства и методы расшифровки древней письменности. По стопам крупнейших специалистов русской палеографии – М. В. Бражникова, В. М. Беляева, Н. Д. Успенского – продвигается новое поколение исследователей, которое продолжает открывать для музыки новые памятники искусства прошлого (Г. А. Никишов, Т. Ф. Владышевская, З. М. Гусейнова, С. П. Кравченко, Н. С. Серегина, А. Н. Кручинина, Г. В. Алексеева, Д. С. Шабалин, И. Е. Лозовая и др.).

В последнее десятилетие появились две фундаментальные работы, посвященные западной нотации, – это «Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века)» И. А. Барсовой (М., 1997) и «Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов)» Р. Л. Поспеловой (М., 2003).

Таким образом, можно констатировать: процесс развития отечественной науки о старинной музыке находится на подъеме.

3.4. Гармония

Гармония в последнюю треть XX столетия переживает «послеспособинский» период в развитии науки. Сохраняя в основном свой «академический характер» и «связь с нотной бумагой», гармония «распрямилась» в обе стороны – в исследование современной музыки XX века и, наоборот, в глубь веков – в эпохи барокко, Средневековья, в доклассический период русской музыки. Обе тенденции

[20] Сходные проблемы возникают в связи с древнегреческим трактатом Аристоксена «Элементы гармоники», опубликованном в переводе и с комментариями В. Г. Цыпина (М., 1997). Несомненен вклад в отечественную науку – мы располагаем теперь изданием хронологически первого дошедшего до нас музыкально-теоретического труда. Однако ценность публикации снижается путаницей в терминологии и непониманием той музыки, которая описана в трактате.

кажутся отражением в частной области науки об общих закономерностях развития музыкознания 2-й половины XX века[21].

Труды отечественных теоретиков отрывками высвечивают важнейшие западноевропейские гармонические стили различных эпох (главным образом через изучение творчества виднейших их представителей, но не только). Исследуются: ладовая система периода до формирования западного октоиха, когда доминировала формульность типа «мелодия-модель» (Н. И. Ефимова, И. Г. Лебедева); ладовая система грегорианского хорала (Л. С. Дьячкова), модальная гармония (С. Н. Лебедев, А. В. Пильгун); хроматическая модальность Джезуальдо (Н. К. Казарян); переход от модальности к тональности (Т. Б. Баранова); эволюция звуковысотных систем (В. М. Барский), гармония барокко (М. А. Этингер, В. О. Берков); классическая гармония (находящаяся в ином статусе, так как ее принципы положены в основу всех учебников гармонии до нашего времени); романтическая гармония (Т. Г. Мдивани, Э. А. Стручалина), гармония XX века (Л. С. Дьячкова). Практически все названные исторические периоды затрагиваются в многочисленных работах по гармонии Ю. Н. Холопова[22].

Другая половина этой картины – гармония русской музыки. В 80-е годы коллектив авторов из РАМ им. Гнесиных начал издание «Очерков по истории гармонии в русской и советской музыке»[23]. Из того же научного центра вышла работа Н. С. Гуляницкой о духовной музыке «Русское „гармоническое пение" (XIX век)» (М., 1995).

А. Н. Мясоедов предпринял свою попытку показать национальные корни русской гармонии[24] (народная музыка и церковное пение), выявить «русскую прагармонию», проследить ее действие от обработок знаменных мелодий и партесного концерта до Рахманинова и Прокофьева.

Монографические исследования касаются гармонии крупнейших русских композиторов XIX – начала XX века: Чайковского (Н. Н. Синьковская), Мусоргского (Е. В. Трембовельский, И. А. Гордеева), Римского-Корсакова (В. А. Цуккерман).

---

[21] Научные исследования понемногу продвигают и вынужденно консервативную школьную гармонию: в учебных пособиях А. Н. Мясоедова, Т. С. Бершадской, Н. С. Гуляницкой, Т. Ф. Мюллера, С. С. Григорьева, М. И. Ройтерштейна, В. Э. Девуцкого, Д. И. Шульгина.

[22] О системе Ю. Н. Холопова см. далее специальный раздел *IX.5*. – *Примеч. ред.*

[23] Вып. I (М., 1985): хоровая музыка XVI–XVIII веков и Глинка (авторы: А. А. Степанов, Т. И. Калужникова, Л. С. Дьячкова, З. И. Глядешкина); вып. II (М., 1985): Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков (авторы: В. К. Фрадкин, Е. А. Пустовит, Т. Е. Лейе); вып. III (М., 1989): Чайковский, Скрябин, Рахманинов (авторы: А. П. Астахов, З. И. Глядешкина, П. А. Истомин).

[24] *Мясоедов А. Н.* О гармонии русской музыки (Корни национальной специфики). М., 1998.

Естественно, особенно дискуссионной и плодотворной оказалась разработка гармонии XX века, где выделяются две части: а) тонально-модальная, б) гемитонно-серийная и сонорная[25].

Проблема новой тональности XX века, хотя и была признана «запутанной окончательно», но всё же получила теоретически относительно устойчивую разработку. У М. Е. Тараканова термин «новая тональность» стоит в названии одной из статей 1972 года. Распространение получил также термин *хроматическая тональность* (и *12-ступенная тональность*), который вдобавок указывает на структуру «новой тональности». Он встречался еще у В. М. Беляева, Г. Л. Катуара; концепция «12-звуковой тональности» изложена у А. С. Оголевца; позже об этом писали М. М. Скорик, С. М. Слонимский, М. И. Катунян[26]. Можно сказать, что концепция новой тональности XX века закрепилась в науке и закономерно вытеснила бессодержательность «атональности».

Будучи частью процесса эволюции тональности, теория модальности развивалась и в сторону до-тональности и пост-тональности. Слово «модальность» появилось в книге М. А. Этингера о Бахе (1963) в связи с традиционным учением о ладах. Однако новое понятие модальности объединяет и всевозможные натуральные лады, и искусственные, основанные на 12-ступенной темперации симметричные. Под углом зрения различения модальности и тональности в отечественном музыкознании новое освещение получила гармония старых стилей – в трудах Т. Б. Барановой, Т. С. Бершадской и других (часто, по традиции, без применения слова «модальность»). В музыке же XX века модальность естественно исследуется на примере сочинений Мессиана, Стравинского, Бартока, Дебюсси, Шостаковича, Буцко, Слонимского – в работах Н. С. Гуляницкой, Т. С. Бершадской, Л. С. Дьячковой, Ю. И. Паисова, Т. А. Старостиной; начало теории «ладов Шостаковича» было положено еще в 1947 году известной статьей А. Н. Должанского (и позже она разрабатывалась Л. А. Мазелем, Э. П. Федосовой). Широчайшая картина современной гармонии в самых разных ее проявлениях представлена в статьях и монографиях Ю. Н. Холопова (см. *IX.5*).

Наиболее сложные гармонические проблемы связаны с радикальными новыми техниками композиции. Вместе с техниками письма и формой они составляют настолько специфический инокачественный объект, что, в сущности, должны рассматриваться вне рамок традиционной науки гармонии (как и полифонии, формы, инструментовки).

---

[25] Обе эти практики распространены на протяжении всего века, но в его первой половине всё же преобладали новотональность и модальность, а во второй – 12-тоновость и сонорика. Впрочем, в последнюю четверть века всё перемешалось.

[26] Историю вопроса см. в ст.: *Холопов Ю. Н.* Проблема новой тональности в русском и советском музыкознании // Вопросы методологии советского музыкознания. М., 1981.

3.5. Музыкальная форма

Музыкальная форма традиционно входит в квадривий теоретико-практических учений о музыкальной композиции наряду с гармонией, полифонией и инструментовкой. Но в системе учебных дисциплин в сегодняшней России, а также в общей системе музыкознания «музыкальная форма» вытеснена так называемым *анализом музыкальных произведений* (АМП). Это последняя «ошибка» 1948 года, когда «форма» пострадала из-за рокового этимологического родства с «формализмом» – идеологической заразой с «растленного буржуазного Запада»; она попала в число трех главных идеологических врагов, каковыми признавались: «идеализм» (в мировоззрении и философии), «формализм» (в искусстве) и «технологизм» («антигуманитарный» метод теории музыки). Как марксизм был поставлен над всеми «частными» науками, так анализ музыкальных произведений – над всеми музыкальными науками (с их «техниками» – гармонической, полифонической, тембро-инструментальной; в «анализе» ничего «технологического» не сочиняют, не гармонизуют, не импровизируют на рояле).

Конечно, «формами» в АМП не пренебрегают. Более того, изучение форм составляет костяк учебного курса и, можно сказать, корпус самой науки АМП. Тем не менее, в АМП нередко сквозит тенденция, согласно которой главное – это верно раскрыть «содержание», тогда как «форма» – это формально. Причем под «содержанием» подразумевается немузыкальное, непосредственно жизненное образное содержание (скорбь, радостные возгласы, то или иное настроение – может быть, чрезмерно резко, но метко А. Ф. Лосев назвал это «животными эмоциями»).

Главное научное достижение АМП в области музыкальной формы приходится на концепцию, исследование и учебный курс В. А. Цуккермана[27], который начал вырабатывать свой метод так называемого «целостного» анализа еще на рубеже 20 – 30-х годов. Методологические принципы «целостного анализа» заключаются в том, что произведение рассматривается в единстве его содержания и формы, при определяющем значении содержания и трактовке формы (а) как совокупности и взаимодействия выразительных средств, в связи с жанром и стилем, в историко-культурном контексте, и (б) как определенного типа композиции (формы-схемы). Метод «целостного анализа» оказал заметное влияние на всё советское музыкознание, не только теоретическое, но и историческое.

В прямую связь с развитием «анализа музыкальных произведений» следует поставить многочисленные и плодотворные исследования материала музыки, ее элементов, стилевого своеобразия – того, что называется (метафорически) «музыкальным языком» (хотя некоторые из них подчас впадают в околонаучную описательность).

---

[27] Отраженные в серии книг Цуккермана под общим титулом «Анализ музыкальных произведений»: Вариационная форма. М., 1974; Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980; Сложные формы. М., 1983; Рондо в его историческом развитии. Ч. 1–2. М., 1988–1990.

На первом месте здесь, конечно, изучение мелодики (которая, впрочем, едва ли может считаться «элементом» музыки). В этой области работали С. П. Галицкая, В. Н. Холопова, М. Г. Арановский, в более ранние годы – Л. А. Мазель (он рассматривал, в частности, взаимоотношение различных сторон мелодики, создал очерки истории мелодических стилей), С. С. Григорьев (разрабатывал, в частности, проблемы «многоголосной мелодии»).

Наше столетие – «век ритма». Не случайно особенно пристальное внимание отечественное музыкознание уделило проблемам временно́й организации музыки – от мензуральной ритмики Гильома де Машо (М. А. Сапонов) до ритма Стравинского (Ю. Г. Кон) и далее. Наиболее ценны в этой области обобщающие труды В. Н. Холоповой – «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века» (М., 1971), «Музыкальный ритм» (М., 1980), «Русская музыкальная ритмика» (М., 1983). Уже в первой из названных книг автор фактически создала новую науку о ритме, направленную, конечно, на современность, но базирующуюся на широкой общей теории ритма (также и на его истории). В книге тщательно разработаны понятия ритма и метра, введен ряд новых ценных терминов, предложена оригинальная методика анализа, которая позволила показать специфику ритма трех крупнейших русских композиторов XX века – Прокофьева, Шостаковича, Стравинского.

Особенно важна в научном отношении книга Холоповой «Русская музыкальная ритмика». Полностью вбирая концепцию первой работы, она расширяет ее фундаментальным исследованием древней практики знаменного роспева и далее (в частности, рассматривается русско-украинский партесный концерт XVII–XVIII веков). Щедро раскрыта специфика русского ритма в музыке XIX века, когда, казалось бы, ритмика максимально уравнялась с общими закономерностями западноевропейской. Подводя итог исследованию русского ритма, автор отмечает его «национально-типологические» черты – мелодическую (а не ударную) природу, связь ритмики со словом, тенденцию к асимметрии.

Специальной разработке подверглась в отечественном музыкознании область фактуры – в работах Ю. Н. Тюлина, В. Н. Холоповой, М. С. Скребковой-Филатовой, И. И. Снитковой. Отпочковавшись от теории «музыкально-выразительных средств», учение о фактуре получило самостоятельность – не без влияния того, что сама музыкальная композиция XX века отошла от «типовых» фактурных форм и поставила в качестве творческой проблемы «сочинение фактуры» для каждого произведения.

Аналогичное объяснение напрашивается относительно автономного развития проблемы темы, тематизма в музыкознании 2-й половины XX века. Прежде тема изучалась вместе с формой того типа, к которому она относилась (тема фуги – вместе с фугой, тема сонатная – с сонатным аллегро). Но во многих современных произведениях (например, у Штокхаузена) нет такой части – «тема». Подспудно именно это положение заставляет заново вопрошать: что же такое тема? где она в Новейшей музыке? как ее определить?

Новые идеи в связи с тематизмом предложены В. П. Бобровским[28]. Автор исходит из концепции формы как синтеза двух сторон – функциональной и структурной (что близко паре «содержание – форма»). Тема есть комплекс интонаций, воплощающий черты музыкального образа; функциональное содержание этого комплекса рассматривается с точки зрения «трех этапов движения» i–m–t, которые по природе многоступенчаты. Отсюда идея релятивизма формы – «функционального подобия» различных уровней действия тематизма, чем автор возражает против «чисто структурного» понимания темы.

Ряд новых публикаций по «теме» пополнился работами Е. А. Ручьевской; в новом направлении – гуманитарном, культурологическом – развивает теорию тематизма В. Б. Валькова; глубокое истолкование смысла понятия тема дано А. В. Михайловым[29]. Свод ценной информации о музыкальном тематизме содержит одноименная книга В. Н. Холоповой; проблемы тематизма разрабатывали также Е. И. Чигарева, Н. А. Рыжкова, Е. В. Назайкинский.

Оценивая современную отечественную науку о музыкальной форме в целом, нельзя не отметить общую тенденцию к интенсивному изучению именно ф о р м ы , причем не в пределах от Баха до Рахманинова, как это было долгое время, а с охватом практически всей истории музыки. За последние годы в этой области вышли целых четыре (!) книги: «Музыкальная форма» В. В. Задерацкого (вып. 1. М., 1995; костяк тем, однако, точно следует «АМП»), «Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу» Е. А. Ручьевской (СПб., 1998; в труде практического, учебного назначения бóльшая часть – 228 страниц – отдана общим вопросам, синтаксису и «форме как целому»; и лишь последние 24 страницы уделены собственно «типовым формам» – без единого нотного примера! – одни только буквенные схемы), «Форма в музыке XVII–XX веков» Т. С. Кюрегян (М., 1998; по своей методологии наиболее совпадающая с «музыкальной формой»; от барокко до «аклассических форм» сериальной техники) и обобщающий труд «Формы музыкальных произведений» В. Н. Холоповой (СПб., 1999; охватывает всю историю музыкальных форм, от грегорианского хорала и знаменного роспева до 2-й половины XX века).

Как разработка близких к учению о формах научных проблем могут рассматриваться труды еще ряда отечественных музыковедов – Е. В. Назайкинского[30], А. П. Милки[31], В. В. Медушевского[32], С. С. Скребкова[33], М. К. Михайлова[34].

---

[28] *Бобровский В. П.* О переменности функций музыкальной формы. М., 1970; его же: Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978; его же: Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989, и др. работы.

[29] См. в кн.: *Михайлов А. В.* Музыка в истории культуры. М., 1998. С. 228–236.

[30] *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М., 1982; его же, Звуковой мир музыки. М., 1988.

[31] *Милка А. П.* Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.

[32] *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М., 1993.

[33] *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

[34] *Михайлов М.* Стиль в музыке. Л., 1981.

3.6. Теория современной композиции

Теория композиции как универсальный свод основных отраслей музыкальной науки (главенствовавший в музыкознании XIX века жанр теоретических трактатов) вновь заявила о себе в связи с новейшими тенденциями в искусстве 2-й половины XX столетия. Музыка композиторов Второго авангарда такова, что ее невозможно изучать «порознь», с точки зрения отдельно взятых (изолированных друг от друга) традиционных наук – гармонии, полифонии, формы. Ее сердцевину составляют различные техники композиции, которые имеют комплексный характер и принадлежат «сразу всем» областям музыкознания. В последние десятилетия создано немало работ по основным направлениями композиционной техники: серийной (первая в нашей стране монография С. А. Курбатской «Серийная техника: вопросы истории, теории и эстетики. М., 1996; также ряд статей – Ф. М. Гершковича, Э. В. Денисова, Л. С. Дьячковой и др.), сонорной (А. Л. Маклыгин), алеаторной (Э. В. Денисов), а также целая серия монографических исследований. Изучается важнейшая проблема времени в аспекте музыкальной формы (у Губайдулиной – в книге В. С. Ценовой «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной». М., 2000; у Мессиана – в книге Т. В. Цареградской «Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана». М., 2002); как целое рассматривается современная музыка под углом зрения мышления (в книге А. С. Соколова «Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества». М., 1992).

Именно современное состояние музыкального мышления подтолкнула П. Н. Мещанинова к построению всеобъемлющей теории эволюции звуковысотной ткани, работа над которой была начата в конце 60-х годов и продолжается до сих пор. Мещанинов видит эволюцию музыкального материала как процесс, регулируемый определенными законами в сфере звуковысотности и ритма. Сама идея их зависимости для музыкального XX века весьма типична, попытки найти к ним единый теоретический подход предпринимались неоднократно (см. *VIII.5*, *VIII.6*, *VIII.7*). Теоретическая концепция Мещанинова находится в контексте этих поисков, но автор демонстрирует свой, оригинальный подход к данной проблеме: связь обнаруживается в законах эволюции звуковысотных соотношений на протяжении истории[35].

---

[35] Полное название фундаментального исследования Мещанинова: «Эволюционная элементарная теория музыки. В поисках утраченного материала». В нем автор пытается обосновать (во многом убедительно) закономерности историко-логического движения акустической ткани от пентатоники, через диатонику и хроматику, к энгармонике (как «запредельной диатонике»), а в конечном итоге – к сонорике. Анализируя эволюцию форм изложения акустической ткани, исследователь фиксирует процесс «снятия» традиционных категорий материала и переход к единому полю звука, по авторской терминологии – *зоне*, где явления аккорда и тональности смыкаются, превращаясь в сонорный спектр.

На сегодняшний день итогом отечественной научной мысли о Новейшей музыке стал созданный на кафедре теории музыки Московской консерватории коллективный труд «Теория современной композиции» (М., 2005).

Завершая обзор отечественного музыковедения последней трети XX века, «вместо заключения» отметим следующее: нельзя «заключить» изображение потока, можно лишь бросить заключительный взгляд на бегло очерченные линии развития отечественной музыкальной науки последнего времени в ее теоретических отделах. Трагические события в истории России XX столетия всё же не привели к иссяканию нашей науки; она продолжает плодотворно развиваться.

4. Философия музыки А. Ф. Лосева

Философия музыки – вообще малодоступная межведомственная область науки. От философии как проникновения в предвечные причины бытия до отключающего рассудок созерцания звуковых образов дистанция огромного размера. Чтобы успешно работать в этой области, необходимо обладать и философским видением мира, и вместе с тем владеть чувственно-образным по своей природе искусством звуков. Обычно же философы некомпетентны в музыке, а музыканты – в философии. Тем не менее, счастливое сочетание музыки и философии всё же случается в истории науки. В ряду истинных философов музыки нужно назвать Пифагора, Аврелия, Августина, Боэция, Царлино, Мерсенна – вряд ли их намного больше. Но с полным основанием к этим великим именам должно присоединить и Алексея Федоровича Лосева.

Крупнейший русский ученый – философ, филолог, автор множества книг и статей по античной культуре, Лосев создал также важную музыкальную теорию, в которой разрешает труднейшую проблему сущности музыки. Его книга «Музыка как предмет логики» (1927) стала первым в истории русской науки фундаментальным трудом, который, можно сказать, положил начало этой отрасли знания. Конечно, поздновато для великой страны. И приходится это событие на годы советской власти, эпоху бурного становления идеологии марксизма-ленинизма. Концепция Лосева была последним эхом Серебряного века в русской философии – времен сильной и страстной философской мысли, напряженно «пульсировавшей» в религиозно-философском Обществе памяти Вл. Соловьева, Философском кружке имени Л. М. Лопатина, бердяевской Вольной Академии духовной культуры.

До Лосева (в XIX веке) как самая яркая выделяется музыкально-философская концепция В. Ф. Одоевского (см. с. 248–252). Из других авторов, возможно, следовало бы упомянуть некоторых философов, впрочем, касавшихся лишь отдельных вопросов музыки (например, П. А. Флоренского); а с другой стороны, – некоторых музыковедов, задававшихся иногда вопросами философии (например, Б. Л. Яворского, Г. Э. Конюса, Б. В. Асафьева). Крайне редки работы, специально посвященные философии музыки. Такова, например, статья Г. Ланца «Философия музыки»[1] – в отличие от Одоевского внешне более систематичная, однако в целом неглубокая и несамостоятельная по мысли. Поэтому не будет преувеличением сказать, что Лосев – основоположник философии музыки в России.

Его книга «Музыка как предмет логики» – выдающийся труд с истинно философским подходом к феномену музыки. Лосеву оказалось под силу заполнить всё пространство между чистым разумом (философии) и звучащим образом (музыки), что составляет необходимое условие самой возможности творчества в философии музыки. Тому помогли немаловажные факты его биографии. В моло-

[1] Музыкальный альманах. М., 1914.

дые годы Лосев горячо увлекался музыкой, он всерьез учился игре на скрипке, стремясь к карьере концертирующего исполнителя. Соответственно, он профессионально знал и начала теории музыки. Позже, став философом, Лосев преподавал эстетику в Московской консерватории и тесно общался с такими музыкантами, как Г. Э. Конюс, С. С. Скребков, М. В. Юдина. Но трагический поворот в судьбе Лосева надолго оторвал его не только от музыкальной среды.

Важнейшие вехи его жизни таковы:

23.09.1893 (н. ст.)	Родился в Новочеркасске в семье преподавателя математики (профессионально владевшего скрипкой) и дочери священника.
1903	Девятилетний Лосев услышал на концерте 6-летнюю скрипачку Цецилию Ганзен и загорелся желанием стать скрипачом.
1903–1911	Обучается музыке у известного педагога Федерико Стаджи; в те же годы учится в классической гимназии. На выпускном экзамене исполнил Чакону Баха. Музыка навсегда осталась им страстно любимой.
1907	Пробуждение интереса к философии, также – к астрономии.
1911–1915	Учеба в Московском императорском университете по специальностям философия и классическая филология.
1913	Музыка Вагнера открывает Лосеву такие философские и историко-культурные истины, каких не могли дать «казенные университетские учителя».
1916	Среди первых изданных работ Лосева две статьи о музыке: «Два мироощущения» и «О музыкальном ощущении любви и природы».
1919	Избирается профессором Нижегородского университета; читает лекции о Бетховене, Вагнере, Римском-Корсакове, Чайковском.
1921	Избирается профессором Государственного института музыкальной науки (ГИМН).
1922	Избирается действительным членом Государственной академии художественных наук (ГАХН).
1922–1929	Преподает в Московской консерватории (в 1923 утвержден в звании профессора).
1927–1930	Издание знаменитого «восьмикнижия», куда входит и «Музыка как предмет логики» (1927)[2].
с 1928	Всё более ожесточенная идеологическая критика Лосева в связи с выходящими книгами.
1929	В «год великого перелома» и крайне жестокого преследования православия – тайный постриг в монахи (вместе с женой Валентиной Михайловной, в монашестве они – Андроник и Афанасия).
3.10.1929	Постановление Правления Московской консерватории о выбытии профессора А. Ф. Лосева по причине «отсутствия» читаемого им курса «История эстетических учений».

[2] Помимо нее, это следующие работы: Античный космос и современная наука. М., 1927 (550 с.); Философия имени. М., 1927 (254 с.); Диалектика художественной формы. М., 1927 (250 с.); Диалектика числа у Плотина. М., 1928 (194 с.); Критика платонизма у Аристотеля. М., 1929 (204 с.); Очерки античного символизма и мифологии. Т. 1. М., 1930 (912 с.); Диалектика мифа. М., 1930 (250 с.).

18.04.1930	Арест и начало следствия (внешний повод – несанкционированные вставки автора в книгу «Диалектика мифа»). 4 месяца в одиночной камере и далее 17 месяцев во внутренней тюрьме на Лубянке.
14.05.1930	В «Правде» статья А. Сараджева «Против поповско-идеалистической реакции» о семи книгах Лосева. Продолжение идеологической травли автора.
28.06.1930	Доклад Л. М. Кагановича XVI съезду ВКП(б) (с цитатами из «контрреволюционного» труда «Диалектика мифа»), где Лосев заклеймен как «классовый враг».
09.1930	Следствие закончено; приговор – 10 лет лагерей Лосеву, а его жене («половине») – 5 лет.
12.12.1931	В «Правде» и «Известиях» статья М. Горького с идеологическими обвинениями против Лосева.
7.09.1932	Освобождение из заключения постановлением коллегии ОГПУ.
4.08.1933	Снята судимость, восстановлены гражданские права. Но на крамольного философа всё же надели (перефразируя выражение Кагановича в его адрес) «намордник пролетарской диктатуры» – в виде полного запрета на публикации.
1953	После 23 лет вынужденного молчания, наконец, издается работа Лосева «Олимпийская мифология в ее социально-историческом развитии» (МГПИ им. Ленина, т. 72). Далее вал научных публикаций, среди которых восьмитомная «История античной эстетики» (1963–1994), «Античная музыкальная эстетика» (1960), две большие работы о Вагнере (1968, 1978), переиздания книги «Музыка как предмет логики» (1990, 1995) и еще ряд трудов о музыке. В 70-е гг. тема «Музыкально-философская концепция А. Ф. Лосева» введена в вузовскую программу по Музыкально-теоретическим системам (опубл. в 1982).
14.09.1988	Кончина, по завершении главных трудов и за 4 месяца до 95-летия, в день св. Кирилла и Мефодия.

Конечно, для Лосева музыкально-научная область была на последнем месте. Но и то, что он создал, составило бы ему славу значительного музыковеда, даже без учета всех остальных многочисленных его трудов на иные темы. Назовем некоторые музыковедческие публикации Лосева помимо его главной в данной области книги «Музыка как предмет логики»:

- Два мироощущения. Из впечатлений после «Травиаты» (1916)[3].
- О музыкальном ощущении любви и природы. К тридцатипятилетию «Снегурочки» Римского-Корсакова (1916)[4].
- Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера (1918–1919)[5].
- Очерк о музыке (1920)[6].

---

[3] В сб.: Студенчество жертвам войны. М., 1916. Переизд. в кн.: *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.

[4] Музыка. 1916. № 251–252. Переизд. там же.

[5] В основном вошла в позднюю публикацию: *Лосев А. Ф.* Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем // Вопросы эстетики. Вып. 8. М., 1968. В оригинальном виде посмертно изд. в кн.: *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.

[6] Посмертно изд. в кн.: *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.

- Мировоззрение Скрябина (1919–1921)[7].
- Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера (1978)[8].
- Основной вопрос философии музыки (1978–1980)[9].
- Античная музыкальная эстетика (М., 1960).

И это, конечно, не всё. Немало содержится, например, в трудах Лосева по эстетике. Так, множество бесценного материала для теории музыки мы находим в многотомной «Истории античной эстетики» (особенно в последних томах, о чем – позже), в «Истории эстетических категорий»[10], «Эстетике Возрождения»[11] и других работах. Кроме того, пока даже не учтен весь фонд неопубликованных, рукописных работ. Но главным вкладом в науку о музыке следует признать две непосредственно связанные с музыкой книги Лосева, особенно первую (о ней – далее).

Однако и вторая – «Античная музыкальная эстетика» – имеет принципиальное значение: она отражает новый (или, точнее, возобновленный) научный подход – его хочется назвать «лосевским», – где исповедуется принцип подлинности. Имеется в виду исследование древней музыки с постоянной опорой на оригинальные документы эпохи: изучение подлинников, источников информации «из первых рук». Необходимое хотя бы для первого приближения к этой цели собрание античных текстов музыкально-эстетического характера представлено в книге Лосева.

Собственная же музыкально-теоретическая концепция Лосева включает, по сути, две дополняющие друг друга теории: в первой рассматривается музыка как искусство времени (главным образом в книге «Музыка как предмет логики», сравнительно ранней, как уже говорилось[12]); во второй представлена философская теория гармонии (главным образом в заключительном, VIII томе «Истории античной эстетики», озаглавленном «Итоги тысячелетнего развития» – то есть в позднейшей, изданной уже после смерти автора работе[13]).

4.1. Теория музыкального времени

Музыка – искусство времени. То, что музыка есть искусство звуковых структур во временно́м развертывании, само по себе не ново. Еще в концепции Авгу-

---

[7] Посмертно изд. в кн.: А. Ф. Лосев. Страсть к диалектике. М., 1990; переизд. в кн.: *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.

[8] *Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978.

[9] Посмертно изд. в журнале: Советская музыка. 1990. № 11–12.

[10] М., 1965 (совместно с В. П. Шестаковым).

[11] М., 1978.

[12] Книга возникла на основе нескольких докладов, прочитанных в 20-е гг. в ГАХН и ГИМН. Все ссылки далее даются по первому изданию (М., 1927) с указанием номера страницы в тексте.

[13] В двух книгах: М., 1992 и 1994.

стина глубоко обоснована идея гармонически размеренного времени, движение в котором и есть музыка (причем уже тогда это не было новостью). Верный подход к объяснению временнóй природы музыки требует возвышения над обыденными представлениями о времени. В своей книге Лосев критикует подобные суждения, которые тавтологически уже подразумевают понятие времени и поэтому не могут пробиться к раскрытию его смысла.

Время не есть движение, поскольку понятие «движение» уже предполагает наличие времени; движение мыслится прерывным, при двух или более одновременных движениях – разнотемповым, тогда как время непрерывно и единотемпово.

Время не есть и мера движения, ибо мера измеряет пройденный во времени путь, а не само время. Время не есть вещь. Не есть и психологическое состояние. Время должно быть описано как нечто вневещное и внесубъектное.

Для своего определения время диалектически предполагает вневременное. Время есть некое дление, и для своего отличения от «не-времени» предполагает коррелятивную категорию чего-то недлящегося – неизменного. Если бы его не было, то есть если бы всё было только изменением, нельзя было бы ни отделить один момент дления от другого, ни найти самого того, что длится. Сказать, человек сначала был ребенком, потом стал взрослым, далее стариком, можно лишь при условии, что человек этот – один и тот же; а если бы он превращался во что-то другое, нельзя было бы говорить и об изменении, – отмечает Лосев. Но, с другой стороны, если бы во всем была только неизменность, проблема времени вообще бы снималась. Следовательно, делает вывод Лосев, «время есть объединение длящегося с недлящимся» (с. 156).

Как наиболее обобщенная категория длящегося время предполагает столь же предельно обобщенную категорию недлящегося. В качестве таковой выступает *число*. Выход за пределы ограниченности обыденных представлений требует рассмотрения не времени какой-либо отдельной вещи (в том числе и музыки), а времени как такового, в этом смысле «чистого» времени. Конечно, в поток дления погружена любая конкретная вещь. Коррелятивно, а не абсолютно рассматриваемое время есть «оценка длящегося потока с учетом чего-то недлящегося» (с. 157). Время всегда есть его осуществление, воплощение, становление; и если отвлечься от конкретности и единичности, чтобы постигнуть свершение всякого становления, это и значит говорить об осуществлении числа, протекании числа, свершении числа.

Таким образом, под числом понимается здесь всякая определенная, обобщенная данность, смысловая фигурность конкретной вещи, постоянная в ее становлении – бытии – прохождении, в своеобразии структуры своих расчленений, в совокупности своих определений (как одинаков человек: ребенок – взрослый – старик). Образно говоря, число есть «умное начало, предстоящее нашему умному взору как некое смысловое изваяние» (с. 161). Структурная целостность и гармоничность числа выражают самотождественность вещи в потоке времени и ее онтологическую обусловленность, необходимость. Поэтому категория числа

несет онтологическую идею порядка, гармонии, оформленности, эстетической размеренности.

В концепции Лосева категория времени и числа взаимообусловлены. Он пишет: «время есть длительность и становление числа» (с. 156); «время течет, число – неподвижно» (с. 157); «число есть подвижный покой самотождественного различия» (с. 166); «время есть жизнь» (с. 178). «Число живет бесшумно, и числовые изменения совершаются внутри числа с абсолютной легкостью, в абсолютном отсутствии всяких препятствий и преград. Время, наоборот, живет шумно и трудно, и временны́е изменения совершаются вязко, затяженно, часто с большими усилиями» (с. 179). Будучи неотторжимым коррелятом числу, время есть «тождество числа с его иным, или алогическое становление числа» (с. 180). «Алогическое» не означает здесь «бессмысленного», но характеризует время как дление, обладающее не логическим членением, а сплошностью, где каждый момент до абсолютной неразличимости слит с любым смежным.

Отсюда Лосев определяет основоположения музыкального предмета. Если время есть становление числа и сам процесс жизни, то и музыка, как искусство времени, получает определенную логическую форму, а мы начинаем видеть место музыки в системе разума, место музыкального времени в категории времени, место музыкального числа в феномене числа.

По Лосеву, в непосредственно данной музыкальной предметности мы слышим не числа как таковые и не воздушные волны, воздействующие на наши барабанные перепонки, и даже не тот или иной мозговой процесс. Всё это самые необходимые условия для осуществления музыкального феномена, но не он сам; иначе слышать и понимать музыку могли бы только профессора физики, физиологии и анатомии.

Мы слышим (1) сплошную и непрерывную текучесть временно́го процесса; иначе говоря, нерасчленимое континуальное становление. Мы слышим, далее, (2) также и расчлененную фигурность этого нерасчлененного становления, то есть становящееся число, которое есть не что иное, как именно единораздельная цельность, данная в результате континуального становления (3). Причем это музыкальное число, воспринимаемое слухом, а не математическое число, которое мы не слышим, а только мыслим; и оно не есть орудие вещественных исчислений, используемых нами в быту или в технике. Оно есть только смысловая фигурность становления, и как таковое оно внекачественно. Но оно имеет свою собственную, уже не вещественную, а чисто музыкальную качественность. Она выражается, по Лосеву, (4) с одной стороны, в звуковой системе, а с другой – в метроритмической фигурности. Самое же главное, что в музыке, с ее художественной, чувственно познавательной спецификой, чисто смысловая фигурность музыкального чи́сла нами не мыслится рационально, но именно слышится, поскольку (5) является чувственным феноменом, отличным от воздушных волн и прочих физических условий музыки, которые мыслятся и измеряются. (6) Такое чувственно воспринимаемое музыкальное число есть то, что необходимо называть жизнью, ибо жизнь и есть неизменно становящееся, континуальное число, в условиях неданности и неизвестности тех причин и тех целей, которые пресле-

дуются бескачественным числовым становлением. Если причины и цели становления известны, будет уже не жизнь вообще, а жизнь Ивана или Петра, ребенка или старика, жизнь исторической эпохи или определенного общества. Поэтому музыкальный феномен и обладает столь огромной обобщающей силой (и, согласно Лосеву, лежит в основе всех прочих искусств). Наконец, чувственная воплощенность чисто смыслового, в данном случае – фигурно-числового музыкального феномена, говорит сама за себя, убеждает нас сама собой, нравится нам сама же по себе или, в порядке предельного обобщения, является самодовлеющей. Вот почему так трудно сказать, отчего нам нравится одно музыкальное произведение и не нравится другое. Это удовольствие, эта радость, возникают потому, что в музыке чувственно воспринимаемая числовая фигурность не содержит в себе ничего такого, чего не было бы в самой числовой фигурности, а в этой последней нет ничего такого, чего не содержалось бы в реальном и чувственном слушании музыки. В этом секрет (7) художественности музыкального феномена; она является такой данностью, в которой совершенно достигнута заданность, и такой заданностью, которая неотличима ни от каких ее реально выполненных данностей.

Теория музыкального времени Лосева касается и художественной специфики автономного искусства музыки. Популярная эстетическая концепция исходит от центрального тезиса – «музыка есть язык чувств»; его суть такова. «Содержание музыки» – это чувства, эмоции человека, а звуковая сторона (в частности, звуковысотная организация, метроритм, тембр, синтаксис и строение музыкальных произведений) есть «форма», которая «выражает содержание». (Правда, есть и такие «средства формы», которые как будто не выражают никаких «чувств», вследствие чего должны являться «бессодержательными», например, формообразовательные возможности музыкальных средств, голосоведение; их приходится зачислять в третью категорию, помимо формы и содержания, – в «коммуникативность».)

Конечно, форма выражает содержание. Всё дело в том, что понимать под «чувствами» и «эмоциями». В обсуждаемой книге Лосев выступает с резковатой, но верной критикой примитивной эстетической теории. Он выступает против тех эстетиков, которые видят в музыке одни только, как он выражается, «животные эмоции» (с. 183), и отстаивает то, что музыка, прежде всего, есть искусство, обладающее своей определенной художественной формой, отличной от форм непосредственно-жизненных чувств.

В самом деле, если бы содержанием музыки были жизненные чувства как таковые, то и музыкальная форма, выражая их, следовала бы их форме и логике, чего на самом деле не происходит. И музыкальное время было бы «озвученным» онтологическим временем становления – бытия – прехождения непосредственно-жизненных чувств. И тогда становится непонятным, зачем музыке весь сложнейший аппарат ее звуковой художественной формы: дорогостоящие инструменты с их тончайше выстроенной шкалой высот, зачем хорошо темперированный клавир, зачем неимоверно сложная ладовая структура и прочий «технологизм», мотивы (у которых мы затрудняемся найти первый их признак – одну

тяжелую долю), фуга или рондо-соната. Зачем вообще в поте лица силиться найти вдохновенную мелодию с ее неизбежными «технологическими» условностями, чтобы выразить, скажем, «восторг любви» и потрясти слушателя звуковой формой, воплощающей это содержание? Почему бы, вознамерившись следовать непосредственно жизненной звуковой форме непосредственно жизненного содержания этого типа, не поступить проще и радикальнее: попросту записать на пленку всю звуковую сторону любовного свидания, включая и «восторг любви»?

Здесь-то и обнаруживается несостоятельность теории «выражения чувств»: каких чувств? Если «непосредственно жизненных» («животных») в непосредственно жизненной форме, то потрясающий эффект будет, но не будет музыки, не будет музыкальной формы и музыкального времени; вместо него появится бытийное, онтологическое время жизненных событий. И «сила чувственного воздействия», которой подчас хотят измерить ценность искусства, требует в качестве критерия аналогичной поправки: «сильнее» не значит «выше». Сильнее может быть эффект от воздействия вещи, стоящей на шкале ценностей много ниже искусства.

Теория Лосева дает ответ на вопрос, зачем музыке сложнейший аппарат ее формы и, соответственно, зачем ей художественное музыкальное время. В основоположениях музыкального предмета он противопоставляет тезису о «животных» эмоциях идею музыки-искусства, которая раскрывается в соотношении понятий «число–время–движение». Музыка содержит в своей глубинной сущности идеальное число. Число реализуется своим воплощением во времени. При этом осуществляется и качественное овеществление этого воплощаемого во времени числа, то есть движение. «Подобно тому, как число диалектически переходит во время, – время диалектически переходит в движение» (с. 184). Таким образом, движение есть «общественное, вещно-окачествованное время» (с. 185).

Лосевское противопоставление «животных эмоций» и искусства музыкального числа следовало бы здесь конкретизировать наименованием других «эмоций» или «чувств», а именно тех, что соответствуют триаде музыкально-художественных категорий, в том числе «музыкальному времени». Это эстетические чувства: чувство прекрасного, художественной гармонии, чувство высоты искусства. Они предполагают мусический предмет как основу всякого искусства, в музыке – музыкальное число, такую смысловую фигурность числа, которая эстетически размеряет все звукоотношения. В музыке – особого рода время, то есть эстетически размеренное дление, которое можно, поэтому, определить как логическое становление числа; музыкально-художественное произведение преодолевает сплошную текучесть – алогичность временно́го развертывания. Однако преодоление означает не устранение свойств времени как такового, а диалектический синтез алогической сплошности времени-жизни и наложенной на это логической числовой сетки эстетически выверенных временны́х пропорций. Соответственно и музыкальное движение – не натурально-жизненное, а эстетически выверенное.

Эстетические эмоции суть важнейший слой музыкального содержания, особенно в автономной, неприкладной музыке. То, что здесь главное, можно назвать «чувствами», «эмоциями», но это высшие чувства и, прежде всего, чувство красоты. Если не ограничиваться непосредственно-жизненными, обыденными чувствами, не понадобится и третья категория – «коммуникативность»; ибо и голосоведение, и формообразование прямо служат выражению этих высших, эстетических чувств.

Чувство прекрасного связано с ощущением идеальности, выстроенного совершенства, что в свою очередь опирается на числовую эстетическую размерность воплощающей эту идеальность музыкальной материи, прежде всего, отношений времени.

Не является музыкой услаждающее наш слух пение соловья, ибо в его звукоизъявлении нет искусства-разума, нет становления человеческого числа. Музыка же, говоря словами Лосева, возникает как искусство времени, «в глубине которого <...> таится идеально-неподвижная фигурность числа, и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения» (с. 185).

Музыкальное время в ряду прочих явлений есть длящийся поток становления музыкальных чисел как знаков духовного мира человека.

Теория Лосева, конечно, сложилась под влиянием древнего неоплатонизма и современного феноменологизма. Однако замечательно ясное и плодотворное в своей чисто музыкальной конкретности основное содержание, ядро концепции может трактоваться и в более обобщенном методологическом ключе и быть прямо приспособлено для решения актуальных задач музыкальной науки.

При непосредственном анализе художественных явлений – «Травиаты» Верди и «Снегурочки» Римского-Корсакова, опер Вагнера – Лосев нащупывает такой м е т о д исследования и репрезентации их содержания, который также представляет большую ценность для музыкознания. Это можно показать на примере ранней работы ученого – о «Снегурочке» (1916). Казалось бы, название – «О музыкальном ощущении любви и природы» – располагает к обычному мечтательно-сентиментальному тону рассказа о приятных вещах. Но молодой Лосев не становится на этот традиционный, легкий путь. Его метод можно охарактеризовать как отыскание и развертывание в литературной форме того самого обобщенного «числа», которое «просвечивает» в глубине погруженного во временно́й поток музыкального предмета.

Музыка, в представлении Лосева, есть «познание мира», по структуре сходное с просто познанием; в них обоих – в познании и музыке – он различает «первоначальную до-образную и вообще до-структурную основу» и восходящие к образу «структурные образования на этой основе»[14], или, иначе, – «чистую» музыку (она – «хаос») и «структурную» на ее основе. В чисто музыкальном опыте музыкальное ощущение может быть эпическим, драматическим и лирическим; а в «Снегурочке», как и в художественном мире Римского-Корсакова вообще, – удивительный их синтез, врастание одного ощущения в другое. Напри-

[14] Цит. по: *Лосев А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение. С. 604.

мер, казалось бы, типичная драма, смерть Мизгиря, растворена в нарастающем подъеме весны, тепла, света; а, казалось бы, типичная лирика арии царя Берендея («Полна, полна чудес») полностью лишена погружений в собственную личность, но напротив, вливается во внесубъективные ценности. В результате всего этого «и созерцание [эпическое. – *Ю. Х.*], и самосозерцание [лирика], и произволение [драматическое] слиты здесь в единое и совершенно нераздельное бытие личности». Поэтому «личная актуальность доведена в „Снегурочке" до высших степеней гармонии», а «имя этой гармонии» с самим собой и с миром и есть «музыкальное ощущение любви и природы», нигде не замутненное в «Снегурочке» ни бытовизмом (как например, в «Ночи перед Рождеством»), ни другими отступлениями. В результате «Снегурочка» превосходит иные создания композитора синтезом того «сердечного тепла», которого просит героиня у своей матери-Весны[15].

Подобное рассмотрение «фигурности музыкального числа», просвечивающей через звуковой поток музыки, сравнимо с самым проникновенным музыкальным анализом. «Это наша, русская глубина, и это наше место в мировом целом», – заключает Лосев свой анализ[16].

Если концепция «Музыки как предмета логики» дает замечательно ясные ответы на конечные вопросы о сущности музыки как «жизни чисел», то в двухтомнике «Итоги тысячелетнего развития» Лосев, творчески резюмируя концепции философов античности, с такой же замечательной ясностью указывает и описывает статус категории числа в их общей системе – с первостепенной для нее проблемой гармонии.

4.2. Философская теория гармонии

В шестой части названного труда Лосев суммирует результат эволюции античной философской мысли в системе из пяти категорий, которую по существу можно назвать *пентадой Лосева*; и эта пентада через философское понятие, многозначительно называемое музыкальным термином «гармония», сама собой оказывается также в теории музыки. Но прежде чем непосредственно обратиться к ней, дадим два пояснения – одно касается вопроса об авторстве данной системы, а другое – ее проблематики.

(1) Двухтомник «Итоги тысячелетнего развития» в качестве завершения «Истории античной эстетики» непосредственно посвящен изложению чужого материала, античных философов. Но в том виде, как у Лосева, пентада, то есть система пяти категорий в философии бытия, ни у одного древнего автора не изложена; это оригинальная, принадлежащая Лосеву конструкция. (2) Лосев пишет о гармонии как о философской, а не специфически музыкальной, категории. Однако теория философской гармонии оказывается одновременно и углубленно-

[15] Там же. С. 615.

[16] Там же. С. 620.

теоретическим отделом науки о музыкальной гармонии – хотя не в том значении, в каком она трактуется в учебниках (большинство из них к тому же говорит не о гармонии во всем ее историческом объеме, а о технике практической композиции XVIII–XIX веков)[17].

Итак, что же такое «пентада Лосева»? Это система пяти преимущественно метафизических категорий: Единое – Число – Ум – Душа – Космос (Тело). Обобщая и излагая достижения древнегреческой философии, Лосев говорит здесь и о Платоновой метафизической триаде Единое – Ум – Душа (конечно, подразумевался и реальный мир, космос; поэтому вместо лосевской пентады у Платона была бы тетрактида, четверка). Та же тетрактида и у неоплатоников, последней философской школы античности (Плотин, III в., Прокл, V в.): Единое (hen) – Дух (= Ум, noys) – Душа (psyhē) – Материя (hylē). Конечно, в античности, начиная с пифагорейцев, широко распространено и понятие Числа (arhythmós). Подразумеваясь всюду, оно, однако, не встраивается в классическую тетрактиду, что́ превратило бы ее в пентаду.

Лосев же, анализируя сущность и понятие гармонии и описывая ее состав (ИТР–II, с. 7), устанавливает именно 5 категорий, то есть пентаду:

- Превыше всего *Первоединое*, ибо является последним обобщением всего сущего.
- Логическое начало порождения – *Числа*, каждое из которых есть гармония единства и множества.
- Отсюда – переход к области ноуменальной, где возникает категория *Ума*, который мыслится в полной гармонии с Первоединым, или, иначе, есть его смысловым образом выраженная гармония.
- Следующая категория – *Душа*, пребывающая в абсолютной гармонии с Умом, ибо и сама она есть источник самодвижной жизни, оформление которой и целесообразная направленность исходят только от Ума.
- Наконец, Душа одушевляет *Космос*, мировое *Тело*, и Космос необходимо находится в гармонии с ней.

Первые четыре категории метафизичны, последняя – Космос – природна, реальна, материальна.

Что же значит подобная «гармония» в отношении музыки?

Излагая свою пентаду в пяти главах с единым заголовком «Общая эстетическая терминология» (ИТР–I, с. 491–623), Лосев пишет о «предметно-эстетических категориях», раскрывающих античный принцип философской гармонии. Он приводит систематизированную информацию по всем периодам 1000-летнего развития, а в заключение дает «Сводку общеэстетической терминологии» (с. 624–628), где подчеркивает вывод о том, что пентада категорий есть совокупность моментов определения эстетического предмета. Притом,

[17] Конечно, музыкальная гармония как понятие Лосевым тоже затрагивается: Итоги тысячелетнего развития. Кн. I. С. 14–15. В дальнейшем книги VIII тома обозначаются аббревиатурами: ИТР–I, ИТР–II.

всюду высвечивая различные ипостаси гармонии в пяти категориях, Лосев подводит и всё целое к обобщающему эстетическому термину *гармония*. И хотя Лосев легко переходит от абстрактно-философских понятий к их частным, в том числе чисто музыкальным, конкретизациям, мы должны, не обманываясь совпадением слов «гармония» в философском и музыкально-техническом смыслах, отнести общеэстетическую гармонию не к нашей – композиторской – науке гармонии[18], а к искусству музыки в целом.

Итак, гармония есть, прежде всего, музыка, а не гармония в тесном смысле. Такое словоупотребление, однако, нисколько не ново.

Лосев пишет, что еще в Древней Греции термин гармония приобрел главенствующее значение в музыке (ИТР–I, с. 14): Никомах Герасский говорит о мелодии как о гармонии (там же, с. 15); гармонией назывался музыкальный лад (дорийский, фригийский); Аристотель в одном месте (Poet. 1) понимает, по мнению Лосева, под гармонией просто музыку (с. 15). Согласно Эмпедоклу, художники руководствуются гармонией при смешивании красок. Строй струн лиры – тоже гармония. Желая похвалить за художественность при изображении коровы, один из Филостратов так прямо и говорит: «гармония коровы» (с. 14). Знаменательный факт: последняя из девяти книг Марциана Капеллы («О браке Филологии и Меркурия», IV в.) посвящена седьмой из septem artes liberales – Музыке, но название книги – «Гармония» (которая являет собой синоним музыки)[19]. Притом музыка как свободное искусство – это одновременно и искусство в нашем смысле (лады, ритмы), и устройство космоса – оба значения совмещаются в одном понятии.

Как видим, оригинальные греческие авторы отнюдь не ограничиваются метафизическими высотами понятия «гармония». Им, можно сказать, открыто всё пространство: от божественных гармонических чисел (тройка и десятка пифагорейцев) как начала порождения эстетического предмета – до чисто музыкального феномена мелодии песни, ритма танца, хореи, ладовых звукорядов (напомним, «лад» – то же, что «гармони́я») и настройки струн мифической лиры Орфея (e^1–*h*–*a*–*e*, или – что то же самое – пропорция 6 : 8 : 9 : 12).

Итак, греческая гармония, помимо музыкального лада (дорийская гармония и другие тетрахорды и октохорды), это сама «мусикия» – музыка (см. тему *I*). И методом нам пусть послужит, как и древним, их analogía – соответствие; мы будем analogízomai – подмечать подобное и приходить к выводу[20].

Первое и самоочевидное то, что первый реальный образ музыки – это человек поющий (homo canens, как сказали бы другие древние) или человек играющий на материальном инструменте – лире, флейте, авле, или авлосе (homo

---

[18] У музыкантов со времен трактата Рамо (1722) под гармонией подразумевается наука об аккордах и их связях, тогда как греческой «harmonia» в русском языке соответствует «лад» – примерно с тем же кругом значений, включая и чисто музыкальные.

[19] В книге о Гармонии-Музыке изучаются специфически музыкальные элементы – «мелос» (высоты, лады и т. д.) и ритм. Характерный факт: персонаж Гармония утверждает, что она объясняет музыкальные дела ради Филологии, но настоящий ее предмет – космос и его общегармоническое строение (ИТП–I, с. 156).

[20] Значения греческих слов по словарю: *Дворецкий И. Х.* Древнегреческо-русский словарь. Т. I. М., 1958. С. 122–123.

ludens), то есть музыкант-исполнитель. И второе, столь же общеизвестное, – что содержание музыки нематериально; оно метафизично. Певец или лирник передает чувства, раскрывает душевный мир человека; притом непременно в эстетически позитивной форме, выражающей красоту и гармонию. (Если нет, то лучше бы ничего не пел и не играл; сами по себе материально-физические звуки бессмысленны, негармоничны и вне искусства.)

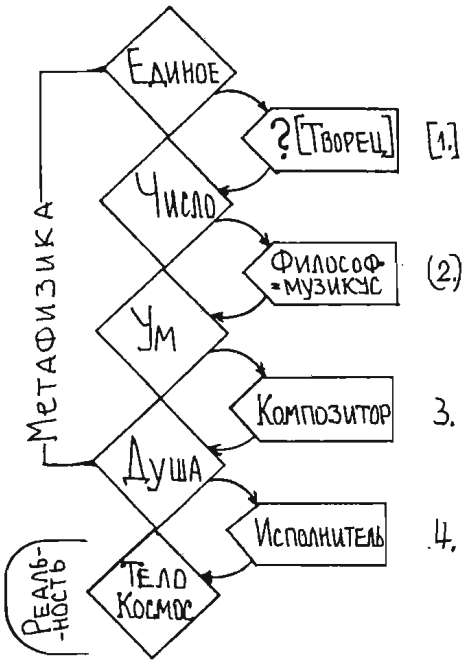
Таким образом, исполнитель не просто должен играть (петь) с душой (самый обычный в своей обязательности эпитет для музыканта), но сущность его искусства именно в том, что его духовные, психологические переживания отливаются в интересные, гармоничные звуковые формы. Материальное (звуковое) существует ради реализации внутреннего, нематериального.

Есть и другое, столь же очевидное, которое наподобие сцепленного второго кольца сразу же возникает вослед первому, исполнительству. Это – композиторство, сочинение музыки (homo creations). Все наши истории музыки – это истории композиторов, их творчества, жанров, стилей, их биографий, списков сочинений; исполнитель – уже второе лицо по отношению к композитору. В чем функция композитора? Он не исполняет музыку. Он сочиняет музыкальную тему, которая есть музыкальная мысль (cōgitātum, mēns); он ее логически развивает – а это тоже музыкально-мыслительная операция. Конечно, он запечатлевает свой духовный мир, свои чувства и переживания, менталитет эпохи. А спросите у композитора, откуда у него лучшие, вдохновеннейшие музыкальные мысли? он обычно в ответ показывает пальцем куда-то вверх: оттуда...

Таким образом, и композитор, оказывается, тоже посредник, медиум. В системе метафизического пространства у него женская, материнская функция. Он воспринимает идеи «оттуда», вынашивает их, переводит их в чувственно, эмоционально богатые музыкальные образы и производит на свет opus perfectum et absolutum, прекрасное произведение искусства в виде нотного текста, еще до его реального звучания. И передает далее исполнителю, следующей ступени музыки-процесса. То есть, вкратце, функция композитора – зачать музыкальную мысль и облечь ее в нотные знаки.

Сопоставив музыкальные функции главенствующих фигур нашего искусства, мы обнаруживаем, что они: во-первых, воплощают единый процесс музыки; а во-вторых, идеально гармонично сливаются в некую общую структуру, оказываясь взаимно обусловленными стадиями единого процесса музицирования. И тут выясняется, что мы в своих понятиях и определениях воспроизводим логический порядок той самой пентады Лосева и, идя снизу, от звука, уже воспроизвели половину ее.

Тогда мы вновь обращаемся к ней и пытаемся осмыслить ее до конца. Опыт нашего истолкования гармонии-музыки вписан – на соответствующих местах – в дополнение к таблице лосевской пентады. Получается следующая картина:



- Составляющие мозаику фигуры – исполнитель, композитор – представляют виды деятельности. Это-то и означает, что живая музыка есть процесс (= музицирование).
- Музыка непременно развертывается во времени, в логическом последовании;
- и в этом она также – искусство времени.
- Деятельность же есть процесс динамический, он есть действие некоей энергии (см. на схеме «динамические линии» со стрелками);
- похоже, что источник энергии есть напряжение между смежными категориями: душа → тело, ум → душа, число → ум – в том смысле, как описывает Лосев процесс порождения, в гармонии категорий.
- Конечный источник энергии и движения это единый в общем смысле процесс творения и он же – последний, конечный слой содержания музыки.

В этой схеме кажутся самоочевидными две ипостаси музыки – исполнение (реальное звучание, см. 4.) и композиция (сочинение музыки, см. 3.). Но схема категорично ставит вопрос еще о двух ипостасях: см. (2.) и [1.]. Одна из них в самом деле есть «музикус» (musicus), или музыкант-философ. Именно об этой ипостаси музыканта в трактате Боэция «Наставления в музыке» говорится: «...кто приобщился к науке о музыке не раболепием труда, а по предписанию созерцания» – «imperio speculationis»[21]. А «speculatio» и есть «theōría». Таково буквальное значение слов. Однако это будет многовато для музыкального теоре-

[21] Цит. по: *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. СПб., 1995. С. 329.

тика в современном смысле слова – занимать столь высокое положение над творцом музыки композитором и над играющими на инструментах. Наш теоретик занимается той же теорией композиции, что и практик ее – сочинитель; поэтому и место специалистов по гармонии или полифонии – в той же группе (3, согласно схеме). Боэций же подразумевает под музикусом «мелософа», философа музыки, а это не теоретик и тем более не «музыковед». Такие фигуры, масштаба Пифагора (основавшего всю нашу музыкально-теоретическую науку) или самого Боэция, есть в музыке; но истинных музыкантов-философов очень мало – главных можно пересчитать по пальцам (они названы в начале главы).

Наконец, последняя ипостась, еще на один порядок выше: кто ОН? Такой категории музыканта нет. Здесь уже и сама фигура абсолютно метафизична – то начало, которое запускает в жизнь весь этот процесс творения. Несмотря на его полнейшую отвлеченность, музыканты очень часто указывают на него, применяя всем известные ходовые выражения: «это – от Бога», «искра Божья», вдохновение (этот захватывающий огонь) «свыше», «когда рукою водит Бог» (по выражению Э. Денисова).

Возможна и более подробная схема бытия музыки в соотнесении с пентадой Лосева. Если двигаться от музыкальной практики, она выглядит так:

Кто чем занят:	*Логические слои:*	*Философская аналогия:*
Слушатель	1. Музыка как исполнение (пение, игра, действо)	= 5. Материя
Исполнитель (певец, инструменталист, дирижер)	2. Музыкальное произведение (то, что исполняется)	= 4. Душа
Композитор, импровизатор	3. Музыкальная система: лад, гармония (с опорой на центр – определенный ЦЭ)[22]	= 3. Ум
Теоретик (музикус, мелософ)	4. Музыкальное число (то, или другое) как индекс ЦЭ	= 2. Число
? [Бог]	5. Гармония = Музыка в ее общем (в частности, философском) понятии	= 1. Единое

[22] О теории ЦЭ (центрального элемента музыкальной системы) см. в кн.: *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. М., 1974.

Музыка-эмпирия (искусство) ограничивается в основном, тремя первыми ее слоями. Музыка-наука (теория) распространяется и на четвертый (вплоть до «музыкального числа», numerus sonorus; теория музыки – как мировой гармонии в микрокосме звука – оказывается систематическим осмыслением всей логосной структуры музыки). При этом происходит восхождение от реально звучащего материального уровня ко всё более интеллигибельным. Как видим, вновь получается замечательно точная параллель с лосевской пентадой. Разница лишь в направленности движения: восхождение к высшей гармонии – Богу для музыканта, и нисхождения – эманация из некоего Единого – блага для античного философа.

Сверх всего названного существует еще один фактор метафизики музыки, о котором никогда не говорили древние и не говорит Лосев. Это музыка в историческом времени. Музыка является потоком становления и в ее хронологическом развертывании. Наше Новейшее время, XX век и далее, как раз представляет богатейший материал для фиксации исторического потока и его крутого поворота у композиторов, вовлеченных в движение истории. Как говорится, желающего она ведет, а не желающего тащит.

Итак, теория Лосева дает подтверждение тому, что мы эмпирически находим в музыке, но подлинный смысл чего открывается нам лишь при условии выхода за пределы музыки – в сферу философии и искусства, философии музыки. Поэтому закономерно, что философская система Лосева замечательно точно объясняет нам и сущность музыки, и «ум» ее бытия. За это мы должны быть благодарны великому ученому.

Теперь, в перспективе времени, вполне очевидно, что Лосев – глубочайший философ музыки, философ символа, мифа и имени, и сам есть

– великий Символ,
– великий Миф и
– великое Имя.

Рекомендуемая литература

Античная музыкальная эстетика / Вступ. очерк и собрание текстов А. Лосева / Под общ. ред. В. П. Шестакова. М., 1960.

Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927.

Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М., 1995.

Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2-х книгах: Кн. I. М., 1992; Кн. II. М., 2000.

5. «Универсальная гармония» Ю. Н. Холопова

Юрий Николаевич Холопов (1932–2003) – выдающийся музыкант-ученый, определивший во многом современное состояние отечественного музыкознания (а отчасти – и композиторского творчества, поскольку через его «теорию и практику» гармонии, полифонии и музыкальной формы прошли многие – если не большинство – ведущих современных авторов).

Холопов – исследователь редкой универсальности. Начав свою научную деятельность с изучения самых горячих вопросов музыки XX века, с поисков объективных оснований н о в о й звуковой гармонии – и объяснив главные закономерности этой гармонии, – он ставит их в контекст всей эволюции музыки, ищет всеобщие закономерности, утверждающие естественную связь времен.

Убежденный, что звуковые системы исторически обусловлены и исторически ограничены, что «понять <...> явление можно только в его специфике, на основе тех законов, которые формуют само явление»[1], он погружается в изучение соответствующих теоретических систем – с тем, чтобы увидеть предмет исследования не только с позиций нашей современности, но и глазами современников изучаемых объектов, то есть аутентично. Одним из естественных следствий подобных историко-теоретических «путешествий по эпохам» стал курс музыкально-теоретических систем, фактически созданный Холоповым – в диапазоне от античности до «сего дня» – и читавшийся им в консерватории свыше 40 лет.

Обладая редкой способностью отыскивать в теориях, казалось бы, уже отошедших в разряд «архивных», забытые, но перспективные идеи, он заботливо и умело возвращал их к новой жизни (среди главнейших воскрешенных им фигур в этом ряду – А. Б. Маркс с его теорией классической формы и Г. Риман с его теориями метра и функциональной гармонии). Также чутко он подхватывал, развивал и вводил в обиход современной науки концепции хронологически хоть и не слишком отдаленные, но отечественным музыковедением тогда еще практически не освоенные (среди них – аналитический метод редукции Шенкера, идеи к современной композиции Эрпфа, Хиндемита, Мессиана, Веберна).

Остро ощущая музыку как неделимое единство, Холопов не долго оставался в пределах гармонической проблематики и закономерно вышел к вопросам полифонии, музыкальной формы. Наконец, стремясь к первоосновам искусства музыки и продолжая снимать «годичные кольца» позднейших генетических наслоений, он не мог разминуться и с проблемами более широкими, чем собственно музыкальные, – эстетическими и философскими (думается, не случайно, что именно Холопов открыл современному музыкознанию мыслителя-гиганта А. Ф. Лосева, который со своей стороны стремился к поиску последних оснований, в том числе музыки).

---

[1] Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978. С. 174.

Итогом почти 50-летней работы Холопова стало научное наследие (в списке его трудов свыше 1000 наименований!)[2], где изучаются, а иногда и впервые ставятся, а иногда возрождаются из «пепла истории» самые животрепещущие, самые насущные для сегодняшнего дня вопросы по всем основным направлениям музыкальной науки – гармонии, полифонии, музыкальной форме, истории музыкальной теории, музыкальной эстетике, философии музыки и музыкальной истории.

Это тем более впечатляет, что Холопов пришел в высокую науку (которой всерьез занялся уже в студенческие годы) из глубинки, как своего рода Ломоносов от музыки, и силой своего дарования, редкого трудолюбия и упорства, вопреки всем трудностям объективным (которые переживала вся страна) и субъективным, достиг вершин познания.

Основные вехи его жизненного и творческого пути таковы:

14.08.1932	Родился в г. Рязани в семье служащего.
1946–1948	Обучение в Рязанском музыкальном училище (на трех отделениях: теоретическом, фортепианном, дирижерско-хоровом).
1948–1954	Обучение в Московской консерватории (по специальности «музыковедение» – у И. В. Способина).
1954–1955, 1958–1960	Обучение в аспирантуре Московской консерватории у С. С. Богатырева (на 2 года прерываемое армейской службой).
1956–1957	Служба в рядах Советской армии (в Германии).
1954–1980	Преподавание в Музыкальном училище при Московской консерватории (суммарно – всех теоретических дисциплин), также в ЦМШ.
с 1960	Преподавание в Московской консерватории: у музыковедов и композиторов – курсы гармонии, полифонии, музыкальной формы, музыкально-теоретических систем; руководство дипломными и диссертационными работами. С 1972 – доцент, с 1983 – профессор.
1967	Публикация монографии «Современные черты гармонии С. С. Прокофьева», заложившей основы учения о современной гармонии; представленная в качестве кандидатской диссертации, она подверглась сокрушительному идеологическому разгрому на кафедре теории музыки; триумфальная защита диссертации состоялась только в 1976.
1974	Публикация монографии (расширявшей и углублявшей открытые в первой работе положения) «Очерки современной гармонии», которая в 1977 была успешно защищена в качестве докторской диссертации.
1983	Публикация реформаторского учебника «Задания по гармонии», ставшего «настольной книгой» многих композиторов.
1984	Публикация первой в России монографии (созданной в соавторстве с В. Н. Холоповой) о «пророке музыки XX века»: «Антон Веберн. Жизнь и творчество».

[2] Полный (авторизованный) список работ Ю. Н. Холопова приведен в посвященном 70-летию ученого издании MGS (Magistro Georgio Septuaginta. М., 2002); дополнительные сведения о посмертных публикациях содержатся в издании: Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003, а также на постоянно обновляемом сайте ученого в Интернете (www.kholopov.ru).

1988	Публикация фундаментального научного исследования (и одновременно учебника высочайшего уровня): «Гармония. Теоретический курс».
1990	Присуждение за вышеназванную работу Государственной премии РФ.
1993	Публикация монографии (созданной в соавторстве с В. С. Ценовой) о лидере отечественного авангарда: «Эдисон Денисов» (в 1995 изданной также в Лондоне на английском языке, а в 2002 переизданной в расширенном виде в Берлине под названием: «Edison Denisov – the Russian Voice in European New Music»).
1995	Присвоение почетного звания «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации».
1996	Избрание членом «Academia Europaea» (Лондон).
2002	Подготовка к печати (совместно с В. С. Ценовой) суммирующего многолетний опыт преподавания гармонии учебника: «Гармония. Практический курс» (в 2-х частях; издан посмертно в 2003).
24.04.2003	Внезапная кончина.

Всю жизнь с полной отдачей занимаясь педагогикой (и с гордостью называя себя «школьным учителем»), Холопов в своей научной деятельности стремился вернуть музыкальной теории высокий, идущий еще от античности смысл «науки наук», а музыканту-теоретику – миссию мыслителя (как почитался по праву musicus у древних). С сожалением констатируя, что «Царлино и Мерсенн были последними, кто имел перед умственным взором прежнее единство музыкальной и всеобщей гармонии как целое, имел возможность видеть жизнь музыки как воплощение обобщающих закономерностей мировой гармонии в живую ткань музыкальных организмов»[3], он (возможно, побуждаемый катаклизмами Новейшей музыкальной истории, всегда влекущей его) вновь обращает усилия музыкальной науки к поискам неких «конечных оснований» – в музыке, а через нее и во всем мироздании. Принципиально важной работой на этом направлении стала статья «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления» (1982)[4].

За исходную посылку в ней принято следующее: музыка, почти неузнаваемо меняясь в процессе многовековой эволюции, всё же сохраняет некое общее фундаментальное начало, а именно то, что делает ее музыкой – вне зависимости от конкретного, столь различного в отдаленные друг от друга исторические эпохи облика, внутреннего и внешнего. Это общее состоит в том, что звуки становятся музыкой, лишь обретя некую слаженность, – будет ли это следствием «гармонизующей» деятельности композитора или результатом безымянного народного музицирования. Внутренней системой разумно оправданная, музыка с ее гармонией звуков стоит в ряду прочих упорядоченных и тем осмысленных явлений мира и, подчиняясь общим начальным установлениям, в конечном итоге слагается с ними в гармонию Вселенной, Космоса.

---

[3] См. сн. 4. С. 76.

[4] Опубл. в сб.: Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.

Музыка как выражение общего закона мироздания составляет часть всеобщего процесса творения. В его основе лежит единое мира, вобравшее в себя свойства движущейся материи, абсолютной и неуничтожимой[5]. Будучи изначально детерминировано самой своей первосущностью, единое «потенциально содержит в себе вечно становящиеся и диалектически отрицающие друг друга усложняющиеся конечные формы, как и процессы перехода от одного уровня форм к другому. Тем самым единое выступает в качестве первичного порождающего всеобщего закона, который содержит в себе (как прообраз) отдельные законы форм, вступающие в силу по мере становления соответствующих отдельных форм»[6].

В хаосе становящихся форм проступает общее направление движения – «вперед и вверх», по ступеням восхождения, согласно закону, определяющему природу каждой иерархически рожденной формы. При переходе от одной ступени к другой действует *принцип снятия*. «Благодаря этому, последующая ступень (также и последующие ступени) вбирает в себя свой генезис, который влияет на образование структуры более высокой организованности. Тем самым структура оказывается свернутым генезисом, а логическая необходимость структурных отношений как отражение столь же необходимых пройденных эволюционных ступеней выстраивается в неподвижную лестницу строго и абсолютно пропорционированных (по типу арифметического ряда) качеств-состояний»[7].

Этот общий закон направляет и эволюцию музыки. Но что запечатлевает в себе музыка? Будучи искусством звуков, музыка к звукам не сводится, а являет собой объективацию духовных актов человека.

Музыка как запечатленное движение человеческого духа следует в своей эволюции предначертанию общего закона – от простого к более сложному, отражая тем самым «нарастание сложности и дифференцированности духовных актов»[8]. В музыкальном двуединстве материального – идеального «духовная субстанция первична по отношению к звуковому материалу»[9]. Новые звуковые явления вызываются к жизни новыми духовными импульсами, формуются в конечном счете как слепок форм человеческой деятельности; тем, чьими усилиями совершается чудо преображения образов действительности в художественные формы, становится композитор. «Удачлив тот творец, который лучше всего слышит эту объективную логику и предоставляет ей действовать его руками»[10].

---

[5] Позже ученый прямо называл имя этого «единого» – Бог.

[6] Цит. изд. С. 71.

[7] Там же. С. 73.

[8] Там же. С. 67.

[9] Там же. С. 66.

[10] Там же. С. 75.

Чтобы осуществиться, музыка должна инициировать художественное переживание, то есть «должна западать в воспринимающее сознание, вызывать в нем ответное сочувственное, возвышающее действие, захватывать приобщением к более великому, прекрасному»[11]. И логика – общего закона, а также отдельных законов, им порождаемых, – логика, получившая особое, чувственно воспринимаемое звуковое воплощение, составляет необходимое условие прекрасного в музыке.

Музыкально-прекрасное как воплощенный логос несет в себе то «сияние совершенства», которое и вызывает эстетическое наслаждение. Сущность музыкального логоса состоит в воспроизведении конечных факторов музыки, восходящих к коренным движущим силам вечного становления. Погружаясь в сферу чувственного, логос перестает быть абстрактной генетической формулой, но становится мыслью, одухотворяющей живой организм музыкального искусства. Искусно воплощенный музыкальный логос – это уже не бедная определениями рациональная конструкция, а сама красота, лад, наслаждение; «музыкальный логос – не бытие, а тайна музыки»[12]. Показателем художественного, а значит, логически упорядоченного звукового целого являются системные отношения между всеми составляющими.

Системность как проявление музыкального логоса[13] предполагает наличие обладающих некими свойствами элементов, которые так или иначе соотносятся друг с другом. В процессе сравнения обнаруживаются дифференциация элементов и их градация, отражающая нарастание либо убывание какого-то качества. Системность отношений распространяется на звуковую структуру целого (что обобщается понятием «гармония» в смысле слаженности звуков по высоте), а также все прочие аспекты музыки – метроритмический, тембровый, фактурный, тематический. Закономерной организацией связей система становится благодаря открывающейся смысловой дифференциации элементов, то есть благодаря различным их функциям.

Функциональность как результат системности есть необходимое свойство организованного целого. Само понятие функциональности вневременно, однако конкретная функция того или иного элемента не есть нечто изначально данное и неизменное. Функция, отражающая роль, значение элемента – устанавливается сообразно нормам музыкального мышления на данном этапе развития. Но на любом историческом отрезке сохраняется самое общее функциональное подразделение элементов на основные и подчиненные с более или менее детализированной смысловой дифференциацией последних.

Непересекающиеся системы функций обнаруживаются в сферах звуковысотности, метроритма, тематизма, фактуры; наконец, музыкальная форма в це-

---

[11] Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974. С. 234.

[12] Изменяющееся и неизменное <...>. С. 75.

[13] Этот вопрос особенно широко рассматривается в статье «Об общих логических принципах современной гармонии» (см. сн. 11).

лом также представляет собой функциональную систему, которая в определенной мере обобщает названные «подсистемы». Общелогические закономерности, возвышающиеся над уровнем звуковой конкретности, и составляют константу в эволюции музыкального мышления.

Этими общими положениями определяется объективная необходимость функционального метода анализа (во всех аспектах – гармонии, метроритма, формы), который, по убеждению Холопова, один только и может объять всю музыку, адекватно истолковать ее на всех этапах исторической эволюции: сохраняя лишь общую логическую подоснову, функциональный метод по существу создается всякий раз заново, согласно природе и потребностям изучаемого явления.

В современной гармонии детально разработанный Холоповым метод функционального анализа помог исследователю открыть систему отношений, в своей основе подобную тональной, но скрытую за абсолютно изменившейся внешностью новых звуковысотных явлений[14]. «Колесо истории сделало очередной оборот, уровень звукового сознания поднялся на одно деление, более сложное звукоотношение стало оптимальным, что вызвало к жизни новый звуковой мир»[15]. Изменение в эстетической оценке звукового материала сняло прежние ограничения и безбрежно расширило выбор приемлемых звучностей: «эмансипация диссонанса» имела своим следствием новую аккордику и неведомые прежде направления мелодических линий, утверждение двенадцатиступенности как принципиальной основы звуковой системы вело к неограниченному многообразию индивидуальных звуковых структур с их отделением функции аккорда от прежней (некогда стабильной) структуры.

Все эти ныне хрестоматийные положения в свое время расценивались как потрясение основ музыкальной науки (да, по существу, и были таковыми), они требовали для своего восприятия – не говоря уж об открытии, – истинной непредубежденности и музыкальной прозорливости. Установление на месте функциональной триады Рамо–Римана (с их тоникой, субдоминантой и доминантой) системы, логически подобной, но допускающей любое – эстетически оправданное – конкретно-звуковое наполнение (позже Холопов назвал ее *общей системой элементов*), есть открытие сопоставимого масштаба – сравнимое по своему научному значению с уяснением принципа действия системы тональной гармонии.

Осознание того, что тоника гармонической тональности это лишь одна из возможных форм существования некоего высотного, или звукового центра (об этом говорил еще Эрпф, см. *VI.3.3*), что любой *центральный элемент* возможен лишь при наличии иных, *производных* или *контрастных элементов*, что структура центра определяет структуру и характер функционирования как прочих

---

[14] Помимо статьи «Об общих логических принципах современной гармонии», для выработки нового подхода к изменившейся звуковысотности важное значение имела статья «Функциональный метод анализа современной гармонии» (см. сн. 1 на с. 599).

[15] (Совместно с В. Н. Холоповой). Антон Веберн. М., 1984. С. 163.

элементов системы, так и всей системы в целом (столь далеко идущие выводы сделаны уже Холоповым), – всё это позволило совершить принципиальный рывок в освоении законов музыкальной звуковысотности вообще – не только новотонального и далее посттонального XX века, но и времен дотональной гармонии – Средневековья и Возрождения (с их собственной, модальной функциональностью).

Открытие единого логического основания у разных высотных систем позволило осознать общее направление и закономерность в эволюции музыкального мышления в его важнейшем, ладовом выражении. Будучи средоточием музыкального и вместе с тем, через интонацию, связанная с духовным (а отчасти и материальным) состоянием общества, «ладовая формула есть предельно лаконичная модель мира в представлении своей эпохи, своего род „генетический код" музыки»[16]. И в своем историческом движении они направляются тем же принципом, что и само «вселенское творение». Его суть – в последовательном восхождении от абстрактного к конкретному, как то: «Цепная реакция превращения абстрактного в конкретное, в свою очередь оказывающееся абстрактным для следующего, более богатого определениями конкретного и так далее, есть членение предшествующей, более простой по структуре ступени и образование на ее основе структуры более сложной»[17]. Лад своей эволюцией наглядно демонстрирует «овеществление» данной закономерности в музыке; история ладов – «это не просто чередование ладовых систем, а постепенный охват всё более далеких и сложных звукоотношений»[18]; общее направление в эволюции лада «определенно ведет к утончению звуковой дифференциации, увеличению количества входящих в систему тонов, укреплению и упрощению связей между ними, созданию сложной разветвленной иерархии связей на основе звукового родства»[19].

Как показывает Холопов, это подтверждается сравнением даже в аспекте одного только центрального элемента[20]: унисон (1 : 1) в самых ранних ладах (типа опевания тона); далее освоение в качестве опоры совершенных консонансов – квинты (3 : 2) и кварты (4 : 3), причем кварта как ближайшая по высоте к

---

[16] Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 32.

[17] Изменяющееся и неизменное <...>. С. 77–78.

[18] Лад // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. М., 1976. Ст. 138.

[19] Звуковая система // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., 1974. Ст. 445.

[20] При характеристике формы изложения центрального элемента Холопов предлагает «вольное сравнение»: «утверждение вертикального ЦЭ (созвучия, аккорда) на смену древней гамме – горизонтальному ЦЭ можно уподобить переходу к „вертикальному" прямохождению человека от „горизонтального" передвижения. Неудивительно, что в музыке это заняло лет 800, от первой фиксации вертикальных созвучий до их утверждения в качестве центров музыкальной структуры (в XX веке произошел еще один переход – в „третье измерение" сонорики)». [Музыкальная наука] Теория музыки // История современной отечественной музыки. Вып. 3. 1969–1990. М., 2001. С. 601.

исходному опорному тону главенствует; затем – несовершенных консонансов: большой терции (5 : 4) и малой (6 : 5), и наконец, диссонансов: малой септимы (примерно 7 : 4), уменьшенной квинты (7 : 5), большой септимы (15 : 18). Так, путем дробления исходной величины (унисона), происходит завоевание всё новых, акустически более сложных опор лада – пока не исчерпываются возможности, обозначенные естественной структурой звука, его обертонами.

По мере освоения новых звукоотношений ладовые структуры не просто разрастаются и меняют свой устой, но получают различное интервальное наполнение. Роды интервальных систем, представляющие «материальную часть» лада (экмелика, пентатоника, диатоника, миксодиатоника, гемиолика, хроматика, микрохроматика), также осваиваются – согласно поступательному ходу развития музыкального сознания – в порядке нарастающей высоты их структурной организации. Вместе с гармоническим материалом эволюционирует система функций как конкретных звукоотношений. «Зависимость между свойствами гармонического материала и характером функциональных отношений» есть общий закон любых звуковысотных систем – к такому глобальному выводу приходит ученый[21].

Эволюция лада и всех его составляющих подчиняется принципу снятия: «логическая структура диалектически становящегося предмета образуется путем фиксации линий, по которым идет историческое развитие, и представляет собой как бы „след" его; поток исторического становления, застывая, кристаллизуется в формы логической структуры предмета»[22]. То же и применительно к ладам: поскольку в процессе эволюции лада сохраняются и развиваются одни и те же первичные ладовые категории, а возможные новые категории образуются на их основе, то и «генетически последующий, более высокий тип ладовой организации в конечном счете есть не что иное, как предшествующий, развитый в новых условиях»[23]. Связь эта всеобъемлюща и, несмотря на множество промежуточных «ступеней» (а точнее, благодаря им), «всё более развитые и высокие ладовые формы продолжают оставаться структурными модификациями единой мелодической по своей природе первоформы – интонации»[24]. Таким гармоничным «ладовым космосом» представил исследователь разветвленную и на первый взгляд хаотичную картину звуковысотной истории.

Функциональный подход к музыкальной форме, тем более к форме классико-романтической, казалось бы, не требовал ни особой научной смелости, ни особой изобретательности: какие-то элементы функционального анализа формы сохранялись всегда и были известны музыкальной науке по меньшей мере со времен А. Б. Маркса, а по сути, и раньше. Но парадокс вот в чем: функциональная трактовка формы, основы которой были заложены в музыкальной

---

[21] Очерки современной гармонии. М., 1974. С. 30.

[22] Гармония. Теоретический курс. С. 124.

[23] Там же. С. 35.

[24] Там же.

теории XIX века, в следующем, XX столетии, вместо дальнейшего развития, в разных странах и по разным причинам, постепенно сходила на нет. При этом взгляд на форму даже не упрощался, а «опрощался» – тонкости сложного и разностороннего организма тональной формы исчезали из поля зрения, всё более настроенного на охват внешне-планировочных свойств; одновременно с поворотом к «фасаду» утрачивалось и представление о фундаментальных основах, на которых держится типологическое различие главнейших классических форм. В результате в числе потерянных оказались и такие явления, которые классической теорией почитались в качестве основы формования (Satz и Gang, см. *VI.2*), а в систематике возобладал «количественно-числовой» критерий: в известной степени абстрагированная от сущностного содержания оценка по принципу «сколько и в каком порядке» отражала отход от функционального истолкования формы[25]. Закономерным следствием указанного процесса было постепенное забвение и метрической теории формы (уже достаточно разработанной усилиями теоретиков от Коха до Римана), и давних традиций тонкого мотивно-тематического анализа.

В этой ситуации восстановление утраченного требовало, быть может, даже большей смелости и напряжения, чем постройка на «пустом месте», с нуля. Увидеть ценность в том, что многие (если не большинство) полагали безнадежно устаревшим, «отделить зерна от плевел» и бережно «прорастить» их для новой жизни – вот что довелось осуществить Холопову. В результате сегодня отечественная наука располагает не ветхим собранием «пожелтевших страниц» с их преимущественно исторической ценностью, но продолжающей давние традиции и вместе с тем глубоко современной концепцией классической формы. Ученый показал: рожденная «под знаком централизации», классическая форма иерархична (то есть закономерно соподчинена, функционально обусловлена) во всех аспектах – метрическом, гармоническом, тематическом и в итоге – формы как целого.

Регулярный метр как один из столпов тонального формообразования собственными средствами реализует идею функционального соподчинения. Механизм этого соподчинения был угадан давно (см. *VI.1.3* и *VI.3.2*), но лишь Холопов свел разрозненные наблюдения в единую концепцию, как с должным теоретическим основанием, так и с далеко идущими практическими выводами. Неоднократно затронутая с разных сторон во многих работах ученого, проблема метрического строения формы особенно целенаправленно рассматривается в статье «Метрическая структура периода и песенных форм» (1978)[26]. И пусть не обманывает читателя будто бы локальная цель, обозначенная в названии: просто на уровне «песни» нагляднее всего можно показать феномен классиче-

[25] Данное утверждение нельзя понимать слишком прямолинейно, но лишь как обозначение преобладающей тенденции: и XX век дал свои «функциональные ростки» в науке о форме (среди них – теория о типах изложения, разработанная И. В. Способиным на основании прежде всего гармонического выполнения, см. *IX.1.4*).

[26] Опубл. в сб.: Проблемы музыкального ритма. М., 1978.

ского метра во всей его величайшей значимости для формы. Метр устанавливает гармонию временны́х структур – подобно тому, как лад вносит высотную согласованность. Опираясь на теорию Римана и развивая ее, ученый подробно демонстрирует, как действует механизм метрического «формосложения» в тональной музыке.

Специфика регулярного классического метра – в распространении меры на всё бóльшие временны́е единства и параллельно – в усилении функциональной дифференциации. Выражением метра оказывается временно́е сплочение в крупные, органически растущие целостности на основе экстраполяции – предощущения величины последующего, ожидания симметричного ответа. Этим обусловлена динамика классического метра.

На низшем уровне гармония временны́х структур выявляется в ощущении соразмерности неравнозначных величин, которое возникает с образованием неравнодольности на основе равнодольной пульсации. Поднимаясь на всё более высокие уровни, то есть распространяясь на всё более крупные единицы, тот же принцип вызывает «необходимость функциональной дифференциации частей во избежание распадения единого на два одноструктурных, равноправных друг с другом и поэтому уже разъединившихся организма»[27]. И чем крупнее целое, тем сильнее различие частей во имя их естественного срастания. «Структурно эти две ступени – прогрессирующее разветвление функций частей и равномерная пульсация – совершенно различны. Функционально же – как органически необходимые этапы становления одной и той же сущности – они, наоборот, совершенно тождественны, в качестве выражения одной и той же идеи на разных этапах своего развития»[28].

«Возведение мерности на более высокий уровень средствами той же самой мерности» осуществляется согласно принципу «геометрической прогрессии», то есть удвоения (согласно формуле 1 : 2, 2 : 4, 4 : 8, ...). Он не универсален и действует («по неясным пока причинам») лишь до пятого уровня; но зато в этих пределах (16-такта и особенно 8-такта) форма организуется прежде всего метрическими средствами[29]. Отражением (и порождением) данного закона (в музыке он выражен через «квадратность») являются метрические функции тактов, «неравенство» которых и составляет основу для объединения. В масштабе же более крупных форм, где изложение не ограничивается песенными структурами, подобное неравенство выражается еще рельефнее – посредством противопоставления «твердым» песенным кристаллам «рыхлых» ходообразных и разработочных образований. Здесь Холопов подключает к марксовой паре антагонистов Satz – Gang и римановской ямбической подоплеке метра еще и нововенский функциональный критерий *твердое – рыхлое* (fest – locker). Осознав их взаимодополняемость и соединив в гармоничное и отнюдь не эклектичное целое, Холопов создал законченную метрическую модель классической формы.

---

[27] Там же. С. 111.

[28] Там же. С. 111–112.

[29] Там же. С. 112.

Гармония в классической форме являет иную ипостась той же идеи, и в гармоническом выражении Холопов это назвал *принципом гармонического превышения*. Его суть в том, что первичное отношение «устой – неустой» (или консонанс – диссонанс), перемещаясь на всё более высокие структурные уровни, набирает мощь сообразно увеличению масштабов и углублению дифференциации в прочих аспектах (метрическом и тематическом, о последнем далее). Ученый выделяет четыре главнейших структурных уровня гармонии: *микро*уровень (МИ), *медио*уровень (МЕ), *макро*уровень (МА), *мега*уровень (МГ)[30].

На низшем, *микроуровне* (в аспекте формы это уровень мотива, то есть масштаб такта) определяются функции звуков по отношению к основному тону аккорда – как аккордовых (терция, секста, и т. п.) или неаккордовых (проходящий, вспомогательный и т. д.); консонируя или диссонируя (аккордовые секста, септима, а также неаккордовые тоны), они нарушают (и восстанавливают) согласие лишь «на поверхности», слегка.

На среднем, *медиоуровне* (в аспекте формы – уровень темы, то есть обычный масштаб периода, или большого предложения, или песенной формы) определяются функции аккордов по отношению к центральному, то есть тонике; «всё последование образует тональность с определенным составом элементов <...> как относительно монолитное целое»[31].

На еще более высоком *макроуровне* (он имеется в более развитых формах типа рондо и сонатной) выявляются «функции неустойчивых модуляционных ходов по отношению к тонально устойчивым монолитам=темам»[32].

И, наконец, высший, *мегауровень* (который охватывает целостную форму, любую) «есть диспозиция одного лада (тональности) со всеми ее контрастами, которыми владеет классическая тональная система»[33] – во всем богатстве разноструктурных тем (нетождественные по гармоническому выполнению главная, побочная), разнонаправленных модуляций (неодинаковых в уводящих и возвратных ходах, в «глобальной» разработке и простой связке), функционально различных дополнительных построений (вступление, кода).

Данные уровни, отражая углубление отношений между растущими по величине и, что важнее, по логическому «весу» гармоническими единицами (отсю-

---

[30] Данные наименования представлены в статье: Структурные уровни гармонии // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. Ростов-на-Дону, 2002. С. 9. Те же уровни обозначаются Холоповым также, согласно буквам греческого алфавита (α – β – γ – δ), как альфа-уровень, бета-уровень, гамма-уровень и дельта-уровень (Гармония. Практический курс. Ч. 1. М., 2003. С. 121–124).

[31] «Tonal oder atonal?» – о гармонии и формообразовании у Шёнберга // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 38. М., 2002. С. 23.

[32] Там же.

[33] Там же.

да эффект «превышения»), актуальны до тех пор, пока форма мыслится тонально – даже *ново*тонально.

В связи с поздним романтизмом ученый говорит о *второй функциональной гармонии, второй функциональной системе* кануна Новой музыки XX века – настолько расширяется объем того, что входит в круг понятия «тональность» (как показатели прямой связи с тоникой присоединяются четыре медианты, четыре атакты, тритонанта)[34]. Со временем Холопов трактует тональность всё шире. Через многие неклассические *состояния* (тональность *рыхлая*, *диссонантная*, *парящая*, *инверсионная*, *переменная*, *колеблющаяся*, *многозначная*, *снятая*)[35], определяемые той или иной комбинацией четырех индексов (*центр*, *тоника*, *сонантность*, *функции*)[36], он показал ее плавное превращение в *новую тональность*, каковой поначалу почитал (вместе с другими авторами, например, М. Е. Таракановым) тональность Прокофьева, Шостаковича, Бартока... Но позже границы тональности в представлении ученого значительно смещаются; сюда влились явления, ранее фигурировавшие у него под названием *техники центра* (в частности, позднескрябинская гармония), а также *свободной гемитоники* (досерийные Шёнберг, Берг, Веберн). В конце концов главным критерием принадлежности к широко понятой тональности для Холопова стала форма: «если удается выстроить тональную форму классической традиции, значит, тональность (пусть новая, в неузнаваемых структурах) еще существует и действует»[37]. А универсальных признаков тональности у него осталось только три: «наличие единого устоя или центра (звука, аккорда, другого центрального элемента); такая организация звуковых отношений, которая связывает их в иерархически соподчиненную систему; закрепленность устоя и системы связей на одной определенной высоте»[38].

Но как бы ни расширялось понятие тональности, она – а вместе с ней и обозначенные структурные уровни гармонии – всё же не вечны: «у Веберна, Ксенакиса может не быть никаких основных тонов, соответственно и их функций; но это означает лишь наличие совершенно иных проблем гармонии»[39].

---

[34] Гармония. Теоретический курс. С. 467–468.

[35] Здесь Холопов развивает идею о состояниях тональности, высказанную в «Учении о гармонии» Шёнберга (см. *VIII.3*).

[36] Гармония. Теоретический курс. С. 385–397.

[37] Современная гармония. Программа курса и методическое пособие. М., 2002. С. 42–43.

[38] Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 33. М., 2002. С. 56.

[39] Гармония. Практический курс. Ч. 1. М., 2003. С. 124. Разработанная первоначально применительно к гармоническому выполнению классической формы, идея структурных уровней гармонии получила затем более широкое (и обобщенное) толкование и иллюстрируется музыкой разных эпох: от знаменного роспева до «свободно-гемитонной» пьесы Веберна ор. 10 № 4 (Структурные уровни гармонии // Цит. изд.).

Тематический аспект формы регулируется в своей основе аналогичной функциональной идеей: в этом плане дифференциация состоит, во-первых, в противопоставлении участков тематически концентрированных (собственно тема) и разреженных, развивающих (середины, ходы, разработка), и, во-вторых, в противопоставлении тем по их роли, как главной и побочной (или побочных). И здесь также действует принцип переноса подобных отношений с одного структурного уровня на другой, всё более высокий. «Органичность формообразования проявляет себя в многоступенности соотношения категорий темы и развития. Если считать темой то, что в дальнейшем развивается, то начальная трехчастная форма – тема по отношению к остальным частям, а в пределах одного и того же тематического материала начальный период может быть темой по отношению к середине и репризе, начальное предложение внутри периода – по отношению к ответному, начальная двутактовая фраза – по отношению к предложению, начальный тактовый мотив – по отношению к двутактовой фразе»[40].

Все вместе – метрический, гармонический и тематический аспекты – обеспечивают и функциональную дифференциацию формы как таковой, прежде всего, исходя из главнейших функций: *изложения* (*экспонирования*) – *развития* – *завершения*. С учетом конкретного воплощения и соотношения этих функций Холопов выстраивает классификацию классических форм, где, в конечном счете, выделяет лишь три базовых типа: формы песенные (где доминирует изложение темы), рондо (где темы связываются ходами), сонатная (где разработочность определяет целое). Подобное «упрощение» и, на первый взгляд, даже «искажение» реальности (кажется, что столь «крупнозернистая» сеть упускает массу структурных типов) на самом деле позволяет осознать поистине фундаментальные основы классического формообразования, в сравнении с чем даже такие значимые явления, как вариации («повторение того же»), составные формы («прибавление подобного»), оказываются вторичными.

Функциональная классификация на основе темы (в ее противостоянии развитию) была впервые представлена Холоповым в статье «Принцип классификации музыкальных форм» (1971), когда абсолютно доминировал иной подход – структурно-количественный, при котором в качестве главного «модуля» музыкальных форм понимался период. И, казалось бы, такая естественная для музыки мера вещей, как тема – средоточие смысла, с большим трудом отвоевывала достойное место в теории формы (что странно для времени, когда рассматривать форму «в отрыве» от содержания строго возбранялось).

Позже, рассматривая категорию темы в расширенном контексте, выходящем за рамки классической формы, Холопов дает ей более универсальную трактовку и различает: «1) Тему в общем смысле (содержательная подоснова музыки, круг мыслей; то, „о чем" эта музыка), 2) Тему как музыкальную мысль

[40] Принципы классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 77.

(она в материале – в начальной фразе, в предложении; в полном своем изложении), 3) Тему как часть формы – полифонической, гомофонной, серийной, сонорной (только здесь тема есть точная форма – фраза-предложение-строка в полифонии, песенная форма в гомофонии). В этом смысле тема противопоставляется идущему после нее развитию, либо повторению темы, либо другой теме»[41].

Функциональный подход к форме и повышенная чуткость к ее гармоническому выполнению позволили ученому по-новому взглянуть и на полифонические формы, прежде всего на «классическую» (баховскую) фугу – «с точки зрения всеобщих категорий формообразования, которые раскрыты по отношению к классическим музыкальным формам»[42]. Хорошей подготовкой тому послужили его размышления о специфике «полифонической гармонии» (название специального, второго очерка в его «Очерках современной гармонии») или, точнее, о гармонии при полифоническом письме[43]. А пришедший с опытом «свободного плавания» по дальним музыкальным эпохам навык узнавать общее за разной облицовкой обнажил единый фундамент у полифонических и гомофонных форм – тех, что живут одной тональной жизнью.

Подобно экспозиционным разделам гомофонных форм, в баховской фуге «отсутствие настоящей *модуляции* при подчеркнутом доминировании главной тоники создает в экспозиции сплоченный массив устойчивости, противостоящий всему дальнейшему тональному движению, собственно модуляции»[44]. И подобно развернутой гомофонной теме, здесь образуется своеобразная *полифоническая сверхтема*, где имитационные проведения *малой темы* функционально сходны с отношениями между фразами или предложениями. При всех различиях (которые отмечает ученый), после изложения той или иной, гомофонной или полифонической темы (в широком смысле) следует ее «логическое обсуждение», или *трактация*[45], то есть тональное развитие, с подключением сил истинной модуляции. Подтверждая преемственность тональных гомофонных форм от тональной же фуги, Холопов демонстрирует их глубинную взаимосвязь «с разных сторон» – не только рассматривая фугу как «гомофонную фор-

---

[41] XVI–XX: Палестрина и… Денисов // Русская книга о Палестрине. С. 270.

[42] Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 37. М., 2003. С. 4.

[43] Примечательно, что Холопов не раз указывал на неправомерность расхожей пары «гармония – полифония»: логически верной парой полифонии является гомофония (Гармония. Практический курс. Ч. 1. С. 91), и обе они принадлежат более широкой области «письма», которая ведает организацией ткани, фактурой.

[44] Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма // Музыкальное искусство барокко. С. 7.

[45] От лат. tracto – обсуждать.

му»[46], но и гомофонную форму (сонатную) – как «фугу»[47]. И объединяет их общее функционально-логическое основание тональной природы.

При еще большем абстрагировании от интонационной конкретности, функции изложения–развития–завершения обнаруживаются и в явлениях за пределами развитой тональной гармонии. Ученый показывает, как они воплощаются в имитационных «блоках» мотетной формы XVI века, у Палестрины[48] – с его «рыхлой» тональностью, ощутимой лишь «по краям». Каждый из блоков – имитационно распетая текстомузыкальная строка – тонально определен в начале посредством реперкуссии (то или иное выделение опорных тонов лада) и функционально ясным (автентическим) кадансом в конце. Им противостоит «развитие», суть которого заключается в тональной нейтральности.

Более того, основные функции изложения–развития–завершения (в их древнем риторическом – *реторическом*, как говорил ученый, понимании) направляют в еще более отличных условиях и строки монодических песнопений – как грегорианского хорала, так и знаменного роспева[49]. Таким образом, функциональное исследование формы в общем плане универсально, а конкретизируясь, оно следует контурам изучаемого предмета, обретает его очертания.

Последовательно выдержанный функциональный метод анализа настоятельно требовал адекватной знаковой системы, то есть функциональной же системы фиксации его результатов. И если в гармонии в этом отношении уже было на что опереться – на знаковую систему Римана, то в области формы приемы графического отражения «функционального рельефа» Холопову пришлось вырабатывать полностью самому[50]. И вот что интересно: не только новорожденные «формальные графемы», но и традиционные в своей основе (хотя и сильно модернизированные Холоповым) гармонические символы с немалым трудом воспринимались в современных научных и педагогических кругах. Укоренившаяся в XX веке ступенная (по преимуществу) цифровка аккордики и буквенное обозначение разделов формы, хотя и функционально безликие, малоинформативные, а потому подчас даже вводящие в заблуждение, казались удобнее, чем «холоповские иероглифы». Но, понимая, что вопрос о «музыко-

---

[46] Указывая, солидарно с Вл. В. Протопоповым, и на вариационную *субформу* фуги.

[47] «„Имитация" (как „подражание", повторение) здесь также имеется, но она как бы проходит в одном голосе и приобретает иной вид: для гомофонии не типично сохранение в неприкосновенности мелодической линии мотива как целого. Вместо „тонального" или линеарного „реального" ответа возникает „гармонический ответ", то есть повторение мотива (или мотивной группы) на другой гармонии, в зависимости от гармонического развития гомофонной формы» (Гомофония // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М., 1973. Ст. 1054).

[48] Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине.

[49] Месса // Григорианский хорал. М., 1998; К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии // Сергиевские чтения – I. О русской музыке. М., 1993.

[50] Гармония. Теоретический курс. Глава 12 (Гармония и формообразование).

ведческой графике» не второстепенно-технический, а по сути принципиальный вопрос о мышлении[51], ученый не жалел сил на обоснование своей позиции, на убеждение сомневающихся, на разъяснение важности правильного выбора. И постепенно ряды сторонников предложенной «теоретической письменности» ширятся.

Причина, думается, не только в «факторе привыкания», но, более, в логичности и наглядности самой системы. В самом деле:

– если среди главных героев классической формы – ТЕМА, значит нужен ее зримый символ: уверенно стоящий на трех опорах знак П (как бы абстрагированный от своего «письменного» прообраза);

– если побочная тема – это антипод и одновременно инобытие главной (как производное или/и противостоящее ей), то естественно отразить их противостояние путем «графической инверсии»: Ш;

– если устойчивое небольшое построение (типа предложения) обозначить полукружием, которое «опирается на ножки»: ∩, то аналогичное неустойчивое символизирует то же полукружие, но вновь в «графической инверсии» – как бы «плавающее», без опоры: ∪.

И так далее. В результате сам ученый создавал настоящие «графические портреты» форм[52], содержащие несравненно больше информации, чем традиционные схемы типа АВА. И даже если не все обозначения, предложенные Холоповым, приживутся, если в чем-то они со временем будут модернизированы (как модернизировал он сам римановские прототипы), важна сама тенденция: соответствовать природе объекта – в понятиях, методе анализа, системе фиксации аналитических наблюдений.

От метода функционального анализа ученый естественно вышел (передвигаясь на более высокий музыкально-эстетический уровень) к методу ценностного анализа, который, по его убеждению наиболее адекватен искусству (с его устремленностью к совершенству)[53]. Ценностный анализ специально направлен на выявление каллистического слоя содержания, в котором преобра-

---

[51] В аналитическом знаке, убежден Холопов, «аккумулирована компактно свернутая в точку информация-интонация. При верной знаковой системе знак не дублирует ноты, а фиксирует смысловое значение гармонического элемента, то есть его функцию. Гармонический символ тоже фиксирует некую энергию <...> Если понимать знаки гармонической нотации столь ответственно, то от знаковой системы требуется представление смысловых значений <...> „Смысл" и „мышление" – слова недаром близкие. Именно через функциональную нотацию оказывается возможным контакт с музыкальным мышлением» (К проблеме гармонической нотации // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: Материалы научной конференции: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 17. М., 1997. С. 88).

[52] См., например, в его кн.: Задания по гармонии. М., 1983. С. 61–64.

[53] Проблема ценностного анализа затрагивается в разных работах Холопова, но особенно подробно она рассматривается в статье: К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985.

зованы свернутые в эстетическую структуру (отраженные) слои непосредственно жизненного «сырого» эмоционального содержания. Реализовано это в едино-многослойном феномене музыкальной формы. Поэтому необходимо, чтобы подобный анализ шел через «единственное единство – музыкальную форму».

Центральный вопрос аналитического познания сущности музыки, по Холопову, – в чем ее художественное достоинство, чем она хороша (а не о чем она), то есть вопрос о ценности. Но для этого надо не отказываться от музыкальной специфики, не соскальзывать во внемузыкальное. Это возможно, если при анализе эстетического содержания оперировать теми же категориями, посредством которых оно создается. Тональность, аккорд, метр, мотивная связь, канон и т. д. лишь при поверхностном взгляде суть «техницизмы», тогда как в действительности в них концентрируются эстетико-ценностные показатели музыки; «они – знаки, которые очерчивают контуры стоящих за ними слоев содержания»[54]. Анализ позволяет воспроизвести, вслед за композитором, «акт становления музыкального произведения, где оперирование музыкальными явлениями <...> как раз и означает музыкальное переживание, бытие музыки»[55]. При должной подготовке за теоретическими понятиями открываются целые комплексы музыкальных представлений и «неизбежно связанных с ними ценностей и оценок»[56]. И только при таком подходе, несмотря на неизбежное аналитическое «разъятие», музыка не теряет свое «м у з ы к а л ь н о е существо» (ради которого она и дарована миру). А сам анализ подобного профиля оказывается своеобразным видом музицирования и, в качестве такового, – «действенным средством приобщения к прекрасному»[57].

Будучи теоретиком par exellens, Холопов органично чувствовал ход музыкальной истории. И это естественно, поскольку, занимаясь гармонией, музыкальной формой, полифонией всех времен[58], он непосредственно наблюдал их развитие, движение сквозь толщу веков, влекомое общей эволюцией музыкального сознания. Не случайно, что в нашем отечестве он первым стал целенаправленно продвигать изучение гармонии и музыкальной формы в хронологически противоположных направлениях: к современному, буквально текущему

---

[54] К проблеме музыкального анализа. С. 148.

[55] Там же.

[56] Там же. С. 147.

[57] Там же. С. 148.

[58] Напомним его уже ставшую классической статью о средневековом и ренессансном каноне (Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978) и высказанные им среди первых идеи об изменении самого понятия полифонии в эпоху второго авангарда (в частности, о появлении разнопараметровой полифонии, или «контрапункта разнопараметровых структур», см. статью: К единому полю звука: «Nr. 2» Карлхайнца Штокхаузена // Музыкальное искусство XX века. Вып. 2: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 9. М., 1995).

моменту и к глубокой древности (включая немногие дошедшие до нас «осколки» музыкальной античности). А это объективно склоняло его к параллельному погружению в историю научной мысли о музыке – в историю музыкальной теории. Перевод и комментарий древних греческих, латинских трактатов (которые еще ждут издания), Средневековье, Ренессанс, период теоретической «классики» – и так далее, вплоть до текстов Штокхаузена включительно, всё было охвачено его могучим интеллектом и бережно передано для дальнейшего изучения многочисленным ученикам и последователям.

И, возможно, не только сама величественная картина многовековой музыкальной эволюции, но и высокие традиции древней музыкальной науки (которые упоминались в начале главы) подвигли Холопова к размышлениям о конечных основаниях – музыкального, а через него и всеобщего бытия (тем более, что в представлении древних они практически смыкались). Так Холопов пришел к философии музыки, к философии музыкальной истории – к попытке понять движущие силы духовного становления человечества и, поняв, заглянуть «за горизонт», в музыкальное завтра.

Его надежным проводником в этом многотрудном предприятии стал А. Ф. Лосев, чью теорию музыкального числа Холопов почитал величайшим достижением философии музыки. Именно она, по его убеждению, «стягивает в одну логическую систему всю безмерно сложную картину многовековой эволюции музыки» и выводит, как это не парадоксально, на проблемы истории. Ведь если музыка «есть жизнь числа»[59], то из этого следует, по Холопову, закономерное «историческое членение жизни музыкального числа» (как он назвал необходимо вытекающий из лосевской концепции, но не разработанный им самим третий ее отдел). Ход мысли Холопова таков.

«Само число вневременно и даже диалектически коррелятивно времени. И музыкально (звуково) воплощенное число лишь вовлечено в поток времени; само же по себе оно остается бесстрастно чуждым всякой эволюции и какому бы то ни было историческому ее членению. <...> Но исторично человеческое музыкальное бытие, музыкальное сознание и музыкальное бессознательное». Бесстрастны числа вне звуков, но «музыка – это закутанный в звуковой „покров Майи" мир числовых структур». И музыкой число становится «благодаря его вхождению в звуковую материю», превращаясь в звуковые структуры, которые «реализуются и живут эволюционно в историческом времени лишь только в пределах человеческой чувственности». «И лишь только мост – теория музыки – может размещаться так, чтобы одним концом быть укорененным в чувственной стихии, а другим заходить в учение о предвечных причинах бытия»[60]. Именно поэтому постоянный девиз Холопова-теоретика – не отрываться от музыки! «Музыку нельзя постигать словесно, к ней надо „причастить-

[59] *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. М., 1927. С. 190.

[60] Музыка философии А. Ф. Лосева и наша современность // Образ мира – структура и целое: Лосевские чтения. М., 1999. С. 223, 219.

ся"»[61] Из этого следует, что понять музыкальный объект – значит «освоить, сделать своим, овладеть», значит «иметь возможность сделать обратный ход от теории к практике», то есть творчески воспроизвести изучаемое явление, будь это гармония, полифония или форма[62]. Наиболее действенный и наиболее специфичный для искусства путь познания – непосредственное приобщение: «подобное познается подобным»[63].

Чувственно воплощенное число (с приобретением не свойственных ему самому качеств) и дает в своем развертывании «историческую эволюцию собственно музыкальных явлений», которая «в конечном счете есть не что иное как, единый процесс бытия числа в реальном материальном мире homo musicus'a»[64]. Уловив в этом бытии числа главное направление движения по линии нарастающей сложности, Холопов уловил также – интеллектом мыслителя и слухом музыканта, истово слушающего современность, – нарастающую бесперспективность этого направления, его исчерпанность, ограниченность человеческой природой[65].

К мысли о гигантском цивилизационном сломе и о наступлении нового, неведомого этапа музыкальной эволюции ученый в последние годы возвращался неоднократно, она затрагивается в разных статьях и является выводом как из его наблюдений над новейшими, подчас «сиюминутными» музыкальными событиями, так и из размышлений о закономерностях движения мировой музыкальной истории, от античности до современности.

Камо грядеши? – вот вопрос, который во всей своей грозной силе неотступно стоял перед ним в последние годы и на который он пытался найти разумный ответ. Найти, вглядываясь в трехтысячелетний музыкальный путь, уже пройденный человечеством. И его взгляду «издалека» открылись отчетливые трехсотлетние «круги» на том пути – музыкально-исторические циклы, которые уже не могли утаить от пытливого ума свою логику. Она представлена Холоповым хоть и тезисно, но внятно, в заключении обзора истории музыкально теоретических систем[66], который озаглавлен:

---

[61] Гармония. Практический курс. Т. 1. С. 7.

[62] Задания по гармонии. С. 155.

[63] Три предмета – три науки // Советская музыка. 1990. № 2. С. 87.

[64] Музыка философии А. Ф. Лосева и наша современность. С. 224.

[65] Достигнуто состояние, когда уже нечего больше завоевывать – «эмансипация секунд и тритона исчерпала линию подъема от абсолютного консонанса к крайним диссонансам, интервалов больше не осталось» (Изменяющееся и неизменное <...>. С. 86).

[66] Музыкально-теоретические системы. Программа курса. М., 2002. С. 91–94. Этой проблеме посвящена также следующая работа: Циклы музыкальной истории // Циклы в истории, культуре, искусстве. М., 2002.

Итоги трехтысячелетнего развития

Из обзора основных вех эволюции нашей «феорйи», от образов-идей мифологии первого тысячелетия до н. э. – и вплоть до начала XXI века, вырисовывается единый предмет музыки-науки: божественное мусическое искусство звука во времени (песня, пляска, музыка, действо). Выделившаяся еще в первом тысячелетии до н. э. из первобытно-синкретической мусикии «музыка» пережила за 3000 лет эволюцию грандиозную, но всё же единую – несмотря на радикальную смену мировоззрения, каковой является переход от античного язычества к христианству. В XX столетии проступили признаки окончания некой гигантской исторической «плиты», и контекстом современного нам мировоззрения оказалась вся история, как если бы отошедший в прошлое исторический пласт стал пусть ярчайшим и уникально богатым, но всё же одним из эпизодов глобальной панистории.

Метод анализа музыкально-теоретических систем ограничен природой своей задачи: мы занимаемся музыкой в нашем (трехтысячелетнем) смысле как искусством звуков (а не мусикией во всей глубине ее смысла и во всей широте ее области, вмещающей еще и единство теологии – космологии – истории). А в завершение мы посягаем лишь на «итоги», то есть оглядываемся на трехтысячелетнее себя в прошлом; хотя надо бы (как это требовалось от древнейших теоретиков-прорицателей) сказать, чтó ждет нас впереди. Но пусть минувшая история научит верно видеть хотя бы ноэтический контекст теории[67].

С учетом названных условий и ограничений трехтысячелетнее развитие рассматривается как единый процесс движения Духа «вперед и вверх» (как сказали бы Кандинский и Скрябин), как раскрытие могучих его потенций из порождающей модели (праидеи) к полноте чувственных форм. Этот процесс есть жизнь как таковая, облеченная в плоть звука в его пяти ипостасях, или параметрах:

ЗВУК: F	(лат. Fortitudo)	– Сила (громкость)
L	(лат. Longitudo)	– Длина
A	(лат. Altitudo)	– Высота
C	(лат. Color)	– Краска, тембр
S	(лат. Spatium)	– Пространственность

[67] *Музыкальной ноэтикой* (от греч. νόησις – мышление, νόημα – мысль, замысел, мышление, сознание) Холопов называл учение об общих законах связи. «Цель ноэтики – выяснение механизма, осуществляющего в музыке слаженность, упорядоченность, единство и взаимодействие разнообразных составных частей, дающего смысловую связанность целого» (Об общих логических принципах современной гармонии. С. 235).

Многовековая эволюция искусства звука естественным путем идет от форм простых ко всё более сложным, поскольку жизнь – это рост. Развитие столь же естественно осуществляется в континууме присущих ему т р е х измерений:

α Горизонталь (от Адама).

β Вертикаль + горизонталь (от ≈ III/IX веков).

γ Глубина (стерео) + вертикаль + горизонталь (с XX века).

Мы застаем в XX/XXI веках тот этап эволюции, когда завершается, дойдя до своего предела, исторический период музыкального освоения второго измерения, то есть, в расхожем словоупотреблении, единства мелодии (горизонтали) и гармонии (или контрапункта-вертикали). Так же, как мелодика развивалась от простейшего отношения осознанного устоя – унисона (в числах 1 : 1) до сложной организации диатонической семи-восьмиступенности, так и продолжение ее в другом измерении – гармония – прошла «на наших глазах» за полторы-две тысячи лет путь (после первобытных 1 : 1 и 1 : 2):

– от средневекового «квартоквинтового» органума IX–X веков (2 : 3 и 3 : 4)

– через терцовую модальную вертикаль Возрождения XIV–XVI веков (4 : 5 и 5 : 6) и

– автономность тональных характеристических диссонансов D^7 и S^6 Нового времени – XVII–XIX веков (6 : 7 : 8, 8 : 9, 9 : 10; также 8 : 10 : 12 : 15 и т. п.)

– к веберновской гемитонике в серийной музыке XX века (15 : 16) и

– кластерам (16 : 17 : 18 : 19 : 20).

Здесь достигнут край человеческого существа, его звуковой порог, и в том же «вертикальном» направлении далее пути нет. Поэтому еще заблаговременно (Кауэлл, 1912: Руссоло, 1913; Варез, 1931; Кейдж, 1938) музыка начинает отыскивать иной путь, по которому может продолжиться движение вперед: уже в т р е т ь е м и з м е р е н и и – за пределами гемитоники, в глубину «стерео», в сонорику с ее перевесом невысотных параметров.

Отсюда следует л о г и ч е с к а я с т р у к т у р а X X в е к а:

10 – 20-е годы	– первый авангард-апогей (вершинные достижения – серийность и веберновская многопараметровость);
…	– первый перигей, период всеобщего освоения сделанных открытий;
50 – 60-е годы	– второй авангард-апогей (достижения: сонорика, электронная музыка, пространственность, алеа, вбирание музыкой смежных сфер);
…	– второй перигей;
?	– третий авангард?

В Авангарде-I сохраняется опора на традиционные формы, но внутри происходит их слом; в Авангарде-II типовые структуры последовательно избегаются, на их месте – формы *индивидуального проекта* (у Булеза, Штокхаузена, Кейджа, ряда русских композиторов).

Головокружительное многообразие трехтысячелетней эволюции всё же удерживается единым стержнем, суть которого в формуле: м у з ы к а е с т ь

число во времени. Состояние музыкального искусства сегодня можно представить как ширящееся движение в третьем измерении (без утраты первого и второго) при наличии многих движений, «отпавших» от эволюции: это разнообразные «нео-», «ретро-», «псевдо-», «квази-», «поли-стилистика», «ксено-стилистика»[68], естественные для периода декаданса со свойственным ему иссяканием творческого порыва.

«Итоги» – не «завершение». Вопреки сегодняшним констатациям «конца истории», музыка (чей звуковой язык не обременен словесной конкретикой, жизненной предметностью, сухостью рациональных дедукций) показывает: всё идет своим законным порядком. Слом же, произошедший в искусстве уже прошлого (XX) века – также закономерный и неизбежный, – открыл для музыки новые «природные ниши» и пути в новую страну. А теория – θεωρία, как и прежде, являет нашему умственному взору коренной смысл искусства звуков.

Так заканчивается работа Ю. Н. Холопова по музыкально-теоретическим системам. Но в статье «О сущности музыки»[69] (символично, что ее шлифовка стала последним делом музыканта в его земной жизни) он со всей определенностью формулирует и другие выводы. О наступлении после эпохи Нового времени – Новейшего времени[70]. Об изменении сущности музыки (а может быть, и самого́ человека)[71]. О повторном вбирании в себя музыкой некогда отпавших слова, жеста, даже светоцвета. О том, что «происходящая в XX веке стремительная эволюция музыкального предмета – не просто закономерный

---

[68] От греч. χενός – чужой.

[69] Опубл. в сб: Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003.

[70] Их соотношение ученый поясняет (см. указ. изд., с. 9) следующей пропорцией:

Новейшая музыка : Новая музыка = Новая музыка : позднеромантическая музыка

или

Штокхаузен : Шёнберг = Шёнберг : Малер

[71] Холопов ссылается на материалы философов и культурологов, представленные в изданиях: Искусство и наука об искусстве в переходные периоды в истории культуры. М., 2000; Культура в эпоху цивилизационного слома <...>. М., 2001; Циклы в истории, культуре, искусстве. М., 2002. Сам же он осторожно, но определенно говорит о девальвации антропоцентризма в авангардной эстетике, которая «осуществляется, парадоксальным образом, путем гипериндивидуализма, то есть отделения себя от общей массы, возвышения над ней». А далее, «вслед за гипериндивидуализмом самопроизвольно возникает его противоположность – внеиндивидуализм, космизм как закономерный результат отвержения „слишком человеческого". Космизм как слияние с эманацией первоединого (почти по Плотину) посредством вибраций-волн с их периодичностью, актуализирует отодвинутое в миф 2500-летней исторической плитой рационализма ощущение Музыки сфер и Мировой гармонии (с большой буквы)» (Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Эстетика на переломе культурных традиций. РАН. Институт философии. М., 2002. С. 144).

факт, но событие, которого не могло не быть»[72]. И что это «в конечном счете означает новый этап эволюции искусства звуков, расширение пространства древней „мусике технэ", великий синтез идей настоящего и прошлого, открытие перспектив для подлинных художников, творчество которых есть с о з д а н и е н о в о г о как природное продолжение мирового творения». И вовлечен в него всяк к музыке пришедший, даже простой слушатель: «ощущая нашим слуховым сознанием каждое движение музыкальной мысли, мы овладеваем музыкой самóй и становимся причастными продолжающемуся процессу великого Творения, начавшемуся еще гласом „Et fiat lux!" – да будет Свет! – и идущему теперь в высших сферах духовного бытия»[73], – таков главный вывод из осмысления музыкальной истории, и ему очень хочется верить.

[72] О сущности музыки. С. 16.

[73] Там же. С. 17.

Приложение 1

ОСНОВНЫЕ ВЕХИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ СИСТЕМ

Сводная таблица

Время	Имя	Название	О чем
VI–IV вв. до н. э.	Пифагор (2-я половина VI в. до н. э.) и пифагорейская школа	Труды Пифагора не сохранились; учение известно в более позднем изложении пифагорейцев и неопифагорейцев, включая латинских комментаторов (Архит, Филолай, Евклид, Никомах, Гауденций, Боэций).	Философская теория гармонии и числа, их роль в музыке; учение о гармонии сфер, об этосе музыки; числовые основы музыкальной акустики: пропорции интервалов, система строя, гармоника как учение о звуковысотности.
IV в. до н. э.	Аристоксен	*Элементы гармоники* (Harmonika stoicheia)	Первый сохранившийся древнегреческий трактат по музыкальной теории; развернутое учение о гармонике, революция в методах музыкальной науки.
387–391	Августин	*О мусическом* (De musica)	Теория античной метрики и временны́х пропорций; числовая космология.
нач. VI в.	Боэций	*Наставления в музыке* (De institutione musica)	Изложение античной музыкальной теории, учение о «трех музыках», концепция квадривия; кто есть musicus.
сер. IX в.	Аврелиан из Реомэ	*Учение о музыке* (Musica disciplina)	Первое изложение теории западного церковного пения; учение о псалмовых тонах, дифференциях и формулах типа ноэан.
870–880	Хукбальд и его школа	*Музыка* (Musica), то же под названием *Наставления в гармонике* (De harmonica institutione)	Разработка буквенной (латинской) и линейной нотаций, повлиявших на реформу Гвидо; учение о модальных функциях в пентахорде.
конец IX в.	Анонимы [школа Хукбальда?]	*Учебник музыки* (Musica enchiriadis) *Схолии к учебнику музыки* (Scolica enchiriadis)	Первые данные о двухголосном органуме; новый этап в учении о ладах (финалис и амбитус как критерии лада); дасийная нотация.
конец IX в.	Анонимы (компиляция ряда работ)	*Иная музыка* (Alia musica)	Переименование видов октавы.

20-е гг. XI в.	Гвидо Аретинский	*Пролог к Антифонарию* (Prologus in Antiphonarium)	Реформа нотации.
		Письмо о незнакомом песнопении (Epistola de ignoto cantu)	Метод сольмизации, учение о модальных функциях в гексахорде.
		[*Микролог*] *Краткое учение о музыкальном искусстве* (Micrologus de disciplina artis musicae)	Ладовая теория, учение об органуме, идея литерафонии (эквивокализма).
ок. 1240–1260	Иоанн де Гарландиа	*О мензуральной музыке* (De musica mensurabili)	Учение о модальной ритмике и ее нотации, отражающее практику полифонии школы Нотр-Дам.
ок. 1260–1280	Франко Кёльнский	*Искусство мензурального пения* (Ars cantus mensurabilis)	Реформа модальной нотации, разработка идеи мензуральной нотации.
1547	Г. Глареан	*Додекахорд* (Dodecachordon)	Новая систематика ладов, включающая ионийский и эолийский (всего 12).
1558	Дж. Царлино	*Установления гармонии* (Le istitutioni harmoniche)	Обобщающее учение о контрапункте, композиции, тематизме; признание чистого строя. Обоснование мажорного и минорного трезвучий, реорганизация системы 12 ладов Глареана.
1686–1687	А. Веркмайстер	*Музыкальная темперация* (Musicalische Temperatur)	Авторитетный трактат по системам темперации.
1722	Ж. Ф. Рамо	*Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным принципам* (Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels)	Основы новой науки о гармонии: теория фундаментального баса, терцового строения и обращения аккорда.
1737		*Происхождение гармонии* (Génération harmonique)	Теория аккордового лада.
1752	Й. Рипель	*Начальные основы музыкальной композиции* (Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst)	Теория гомофонных форм раннеклассической музыки, учение о функциях тактов, о тональных планах и о музыкальной комбинаторике.
1755		*Основные правила музыкальной композиции в целом* (Grundregeln zur Tonordnung insgemein)	
1757		*Основательное изложение музыкальной композиции* (Gründliche Erklärung der Tonordnung)	

1782–1793	Г. К. Кох	*Опыт введения в композицию*, 3 тома (Versuch einer Anleitung zur Composition)	Теория и поэтика композиции классических гомофонных форм от предложения до циклических (соната, концерт, симфония); введение понятия «музыкальная форма».
1790	Н. А. Львов	*О русском народном пении* [предисловие к Собранию русских песен Ив. Прача]	Первый очерк теории национального музыкального стиля.
1817–1818	Я. Г. Вебер	*Опыт упорядоченной теории музыкальной композиции*, 2 тома (Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst)	Универсальная система тонального родства, отражающая гармоническую практику позднеклассического и раннеромаптического стилей.
1837–1847	А. Б. Маркс	*Учение о музыкальной композиции, практическое и теоретическое* (Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch)	Основы классического учения о музыкальной форме.
1858	А. Ф. Львов	*О свободном и несимметричном ритме*	Первая специальная русская работа о ритме.
1872	П. И. Чайковский	*Руководство к практическому изучению гармонии*	Первый русский учебник гармонии, основанный на всеступенном методе.
1872–1873	Г. А. Ларош	*Исторический метод преподавания теории музыки*	Проект системы специального музыкального образования по принципу последовательного освоения европейских стилей.
1884–1885	Н. А. Римский-Корсаков	*Учебник гармонии*	Метод первоначального ограничения главными трезвучиями в обучении.
1887	Г. Риман	*Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах* (Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre)	Концепция формообразующей роли гармонии.
1889		*Катехизис учения о композиции* (Katechismus der Kompositionslehre)	Теория метрических функций тактов; мотивное строение музыкальной формы.
1893		*Упрощенная гармония, или учение о тональных функциях аккордов* (Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde)	Функциональная теория гармонии.

1906	Х. Шенкер	*Учение о гармонии* (Harmonielehre)	Аналитическая концепция пролонгации первоструктуры и метода редукции.
1908	Б. Л. Яворский	*Строение музыкальной речи*	Первый этап в становлении теории ладового ритма; систематика новых ладов.
1909	С. И. Танеев	*Подвижной контрапункт строгого письма*	Систематика видов, первое описание техники горизонтально-подвижного контрапункта; пророческие идеи о музыкальной истории.
1920 1924	Й. М. Хауэр	*О сущности музыкального* (Vom Wesen des Musikalischen) *Тропы* (Die Tropen)	Первая научная публикация о 12-тоновости («атональности»). Первое изложение теории тропов.
1924	Э. Штайн	*Новые принципы формы* (Neue Formprinzipien)	Первое описание додекафонного метода Шёнберга.
1927	А. Ф. Лосев	*Музыка как предмет логики*	Философское рассмотрение основ и сущности музыки.
1930 (2-я кн. – 1947)	Б. В. Асафьев	*Музыкальная форма как процесс*	Процессуальность и архитектоника формы. Теория интонации.
1933	Г. Э. Конюс	*Метротектоническое исследование музыкальной формы*	Теория временны́х пропорций и симметрии как основы композиции.
1932–1933	А. Веберн	*Путь к Новой музыке* (Der Weg zur Neuen Musik)	Цикл лекций о генезисе 12-тоновой музыки и путях, приведших к 12-тоновой композиции.
1937–1940	П. Хиндемит	*Руководство по композиции*, в 3-х частях (Unterweisung im Tonsatz)	Обоснование новых принципов современной тональности.
1944	О. Мессиан	*Техника моего музыкального языка* (Technique de mon langage musical)	Строение «ладов ограниченной транспозиции», новые ритмические структуры.
1952	П. Булез	*Шёнберг мертв* (Schoenberg est mort)	Манифест Авангарда-II о разрыве с традиционной музыкальной эстетикой.
1956	К. Штокхаузен	*...как течет время...* (...wie die Zeit vergeht...)	Теория единого временно́го поля.
1957 1963	П. Булез	*Aléa* *Мыслить музыку сегодня* (Penser la musique aujourd'hui)	Концепция алеаторики. Техники композиции Новейшей музыки (мультипликация высот).
1963	К. Штокхаузен	*Тексты об электронной и инструментальной музыке* (Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik)	Начало публикации теоретических материалов по Новейшей музыке (10 томов).

1963	Я. Ксенакис	*Формализованная музыка. Новые принципы формализации музыкальной композиции* (Musiques formelles, nuoveaux principes formels de composition musicale)	Обоснование математических способов композиции, теория стохастической музыки.
1967 1974	Ю. Н. Холопов	*Современные черты гармонии Прокофьева* *Очерки современной гармонии*	Радикальное переосмысление функциональной теории применительно к гармонии XX в.
1971 1983	В. Н. Холопова	*Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века* *Русская музыкальная ритмика*	Первая в нашей стране оригинальная теория музыкального ритма.
1974–1988	В. А. Цуккерман	*Анализ музыкальных произведений* (5 книг)	Серия публикаций, развивающих концепцию «целостного анализа» (сформировалась в 20 – 30-е гг.).
1983–1996	Вл. В. Протопопов Ю. К. Евдокимова Т. Н. Дубравская	*История полифонии* (6 книг)	Первая в нашей стране широкоохватная картина развития полифонии, представленная во всем богатстве жанров и стилей Средневековья, Возрождения и Нового времени.
1988 2003 (написана в начале 1980-х)	Ю. Н. Холопов	*Гармония. Теоретический курс* *Гармония. Практический курс* (2 тома)	Всесторонняя концепция гармонии от античности до XX в., выявляющая фундаментальные закономерности музыкального мышления; их практическое преломление в новаторском учебном курсе.
2005	Авторский коллектив кафедры теории музыки Московской консерватории	*Теория современной композиции*	Первый в нашей стране труд, обобщающий важнейшие проблемы теории и практики новейшей композиции.

Приложение 2

ПРИМЕЧАНИЯ
(указатель использованных материалов Ю. Н. Холопова)

Методические рекомендации. Текст Т. С. Кюрегян и В. С. Ценовой с фрагментами из Пояснительной записки к программе по курсу Музыкально-теоретических систем Ю. Н. Холопова (М., 2002).

Введение. Подготовленный к печати (Р. Л. Поспелова) текст Ю. Н. Холопова: Из истории теоретического музыкознания. К понятию «теория музыки». Рукопись, 1988.

Тема I. Древнегреческая теория музыки. Цикл лекций Ю. Н. Холопова (в литературной обработке Р. Л. Поспеловой и А. В. Русаковой), восстановленный по конспектам по курсу МТС разных лет с привлечением материалов из работ Ю. Н. Холопова: Музыкально-теоретические системы: Программа. 3-е изд. М., 2002; Словарь терминов и понятий древнегреческой теории музыки. Рукопись, 1972; К истории древнегреческой теории музыки. Греческие теоретики музыки: Синхронистическая таблица. Рукопись, 1974–1977; Аристоксен. Гармонические фрагменты / Пер. на рус. яз., исслед. и коммент. Рукопись, 1975–1979 и др.

Тема II.2. Музикус Боэций: античная традиция в Средние века; 3.1–3. Новации Гвидо Аретинского в музыкальной науке и практике. Текст Ю. Н. Холопова и Р. Л. Поспеловой.

Тема II.3.4. «Мусике» на историческом повороте. Подготовленный к печати (Р. Л. Поспелова) текст Ю. Н. Холопова с тем же названием. Рукопись, 2001.

Тема III.1. Общая характеристика; 2. Джозеффо Царлино и его «Установления гармонии». Текст Ю. Н. Холопова и Р. Л. Поспеловой.

Тема III.3. Эволюция нотации как проблема музыкального мышления. Сокращенный и подготовленный к печати (Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова) вариант текста Ю. Н. Холопова: Нотация. Рукопись, конец 1970-х годов. С привлечением фрагмента статьи: К проблеме гармонической нотации // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: Материалы международной научной конференции: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 17. М., 1997.

Тема IV.1. От гармонии мира к миру тональной гармонии. Написано Г. И. Лыжовым с использованием лекционных материалов Ю. Н. Холопова.

Тема IV.1.2. Марен Мерсенн. Подготовленный к печати (Г. И. Лыжов) текст Ю. Н. Холопова с тем же названием. Рукопись, 1976.

Тема IV.1.3. Отражение новой музыкальной практики в теории генерал-баса; 2. Творец новой науки о гармонии – Жан Филипп Рамо. Написано Г. И. Лыжовым по лекционным материалам Ю. Н. Холопова.

Тема V.1. Теоретическая мысль о знаменном роспеве. Написано Г. И. Лыжовым по лекционным материалам Ю. Н. Холопова с включением (в разделе *V.1.3 Ладовая теория*) его статьи: Гексаих – древнерусская ладовая система. Рукопись, 1997.

Тема V.2.1. «Мусикия» Иоанникия Коренева. Написано Г. И. Лыжовым по лекционным материалам Ю. Н. Холопова с включением фрагмента его статьи: Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева // Вопросы классической филологии. Вып. XI. М., 1999.

Тема V.2.2. «Мусикийская грамматика» Николая Дилецкого. Написано Г. И. Лыжовым с использованием лекционных материалов Ю. Н. Холопова.

Тема V.3. От западных идей к самобытной мысли о музыке. Написано Г. И. Лыжовым по лекционным материалам Ю. Н. Холопова с включением фрагмента его статьи: Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева // Вопросы классической филологии. Вып. XI. М., 1999.

Тема VI.2. Классическое учение о музыкальной форме Адольфа Бернхарда Маркса. Написано Т. С. Кюрегян с привлечением лекционных материалов Ю. Н. Холопова.

Тема VI.3. Функциональная теория Гуго Римана. Подготовлено Т. С. Кюрегян по лекционным материалам Ю. Н. Холопова, с выдержками из ряда его опубликованных работ: Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971; Гармония. Теоретический курс. М., 1988; Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 33. М., 2002; Тональность // МЭ. Т. 5. М., 1981; Послесловие в книге: И. В. Способин. Лекции по курсу гармонии / В литературной обработке Ю. Холопова. М., 1969; Ступени и функции, или как правильно определять гармонию // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования. РАМ им. Гнесиных. М., 2003. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М., 2005.

Тема VI.4. Метод редукции Хайнриха Шенкера. Подготовленные к печати и скомпонованные (В. С. Ценова) фрагменты из книги Ю. Н. Холопова: Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера [1972]. М., 2005.

Тема VII.1. Общий обзор; 2. Первые русские оригинальные учебники гармонии. Написано Г. И. Лыжовым по лекционным материалам Ю. Н. Холопова.

Тема VII.3. С. И. Танеев-мыслитель. Написано Т. С. Кюрегян и В. С. Ценовой с привлечением лекционных материалов Ю. Н. Холопова и фрагментов статьи: Музыкально-теоретическая концепция С. И. Танеева: Доклад на «Танеевских чтениях». Рукопись, 1995.

Тема VII.4. Ладовая теория Б. Л. Яворского. Сокращенный и подготовленный к печати (Г. И. Лыжов, В. С. Ценова) вариант статьи Ю. Н. Холопова: Научные достижения теории Яворского. Рукопись, 1977, 1992.

Тема VII.5. Теория метротектонизма Г. Э. Конюса. Написано Г. И. Лыжовым с использованием рукописных материалов Ю. Н. Холопова.

Тема VIII.1. Йозеф Маттиас Хауэр – знаток и мастер двенадцатитоновой композиции. Написано В. С. Ценовой с привлечением рукописных лекционных материалов Ю. Н. Холопова.

Тема VIII.2. Пути к Новой музыке Антона Веберна. Подготовлено В. С. Ценовой на основе книги: *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. М., 1984, а также рукописных лекционных материалов Ю. Н. Холопова и его статьи: Лекции Веберна о музыкальной форме. 1934–1936 // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна (1945–1995): Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 21. М., 1998.

Тема VIII.3. Традиционное учение о музыкальной композиции Арнольда Шёнберга. Текст Ю. Н. Холопова (фрагмент статьи: О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966) и В. С. Ценовой.

Тема VIII.4. Руководство по композиции Пауля Хиндемита. Сокращенный и подготовленный к печати (В. С. Ценова) фрагмент статьи Ю. Н. Холопова: О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966.

Тема VIII.5. Новые лады и ритмы Оливье Мессиана. Текст Ю. Н. Холопова (фрагмент статьи: О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966) и В. С. Ценовой.

Тема VIII.6. Наука и искусство музыкального мышления Пьера Булеза. Написано В. С. Ценовой с привлечением лекционных материалов Ю. Н. Холопова и статей: Пьер Булез. Рукопись (для энциклопедии «Лексикон неклассической эстетики и художественной культуры»), 2001; *Булез П.* Антон Веберн / Пер. Ю. Холопова // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна: Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 21. М., 1998.

Тема VIII.7. Изобретения и открытия Карлхайнца Штокхаузена. Написано В. С. Ценовой с привлечением рукописных лекционных материалов Ю. Н. Холопова и доклада: К. Штокхаузен и Новая музыка XX века: Доклад на конференции «Музыкальный космос К. Штокхаузена». Рукопись, 1998.

Тема VIII.9. Американская теория рядов. Написано В. С. Ценовой на основе рукописных лекционных материалов Ю. Н. Холопова и конспектов лекций по курсу МТС.

Тема IX.1.1. В. М. Беляев. Подготовлено Т. С. Кюрегян на основе статьи Ю. Н. Холопова: Виктор Михайлович Беляев как музыкальный ученый // Виктор Михайлович Беляев. Сб. статей. М., 1990.

Тема IX.1.2. Ю. Н. Тюлин. Подготовлено Т. С. Кюрегян на основе лекционных материалов Ю. Н. Холопова и его статей: Патриарх советской музыкальной науки. Советская музыка. 1974. № 1; Тюлин Юрий Николаевич // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.

Тема IX.1.3. С. С. Богатырев. Подготовлено Т. С. Кюрегян на основе материалов Ю. Н. Холопова из книги: С. С. Богатырев. Исследования. Статьи. Воспоминания. М., 1972, где ему (как одному из редакторов-составителей издания) принадлежат: Биографический очерк, Комментарии к впервые опубликованным работам Богатырева и статья (написанная в совместно с В. Агафонниковым): Музыкальные сочинения С. С. Богатырева.

Тема IX.1.4. И. В. Способин. Подготовлено Т. С. Кюрегян на основе лекционных материалов Ю. Н. Холопова и его статей: Об одном принципе школы И. В. Способина // И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Ученый. М., 1967; Лекции и практические задания по гармонии (по материалам студенческих записей) // Там же; Лекции по курсу гармонии И. В. Способина (вместо комментариев) // И. В. Способин. Лекции по курсу гармонии / В литературной обработке Ю. Холопова. М., 1969.

Тема IX.2. Интонационная концепция Б. В. Асафьева. Подготовлено Т. С. Кюрегян на основе лекционных материалов Ю. Н. Холопова и статьи: О понятии «симфонизм» // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура. М., 1986.

Тема IX.3. Научная мысль последней трети XX века. Сокращенный и подготовленный к печати (Т. С. Кюрегян) вариант статьи Ю. Н. Холопова: [Музыкальная наука] Теория музыки // История современной отечественной музыки. Вып. 3. 1969–1990. М., 2001.

Тема IX.4. Философия музыки А. Ф. Лосева. Подготовлено Т. С. Кюрегян на основе статей Ю. Н. Холопова: А. Ф. Лосев и советская музыкальная наука // А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. М., 1991; Музыкально-теоретическая концепция А. Ф. Лосева. Теория музыкального времени // Проблемы музыкальной науки. М., 1991; Русская философия музыки и труды А. Ф. Лосева // Вопросы классической филологии. Вып. XI. М., 1999; Музыка философии А. Ф. Лосева и наша современность // Образ мира – структура и целое. Лосевские чтения. М., 1999; Лосев в Московской консерватории. К истории ареста... // Musiqi Dünyasi (Baku). 2002. № 3–4; Метафизика музыки в философии А. Ф. Лосева. Рукопись, 2002.

Вместо заключения: Итоги трехтысячелетнего развития. Сокращенный и подготовленный к печати (Т. С. Кюрегян) раздел из программы по курсу Музыкально-теоретических систем Ю. Н. Холопова (М., 2002) с привлечением фрагмента статьи: Денисов сегодня // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. М., 1999.

Холопов Юрий Николаевич
Кириллина Лариса Валентиновна
Кюрегян Татьяна Суреновна
Лыжов Григорий Иванович
Поспелова Римма Леонидовна
Ценова Валерия Стефановна

Музыкально-теоретические системы
Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 70x100$^{1}/_{16}$. Печ. л. 39,5.
Уч.-изд. л. 43,45. Изд. № 11150.
Цена договорная.

Издательский Дом "Композитор"
127006, Москва, Садовая Триумфальная ул., 12/14
Заказ № 229.
Типография Росссльхозакадсмии
115598, Москва, ул. Ягодная, 12