

**САИДА ЗАУРОВНА ИСХАКОВА***brigadir\_narodny@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова

450008 Уфа,  
ул. Ленина, 14

**SAYIDA Z. ISKHAKOVA***brigadir\_narodny@mail.ru*

Ph. D., Associated Professor of the Composition Department of Ismagyilov Ufa State Institute of Arts

14 Lenina St.,  
Ufa 450008  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Художественные революции в истории музыкальной культуры: авторская трактовка новых феноменов**

Статья содержит наблюдения над общими процессами исторического развития музыкального искусства в Западной Европе и над терминологическими аспектами их теоретического осмысления. Автор предпринимает попытку прочертить эволюцию европейского музыкального мышления на протяжении последних десяти столетий, обращая внимание на так называемые переходные эпохи. Такие периоды привносят в исторический контекст изменение звукового облика мира, когда прогрессивно настроенные композиторы (а также музыкальные ученые) говорят о новых идеях в своей композиционной технике. При этом терминология, которой они пользуются, часто заимствуется у предыдущей парадигмы.

*Ключевые слова:* история музыки, художественные революции, переходные периоды, художественная парадигма, исторический цикл

**ABSTRACT****Artistic Revolutions in the History of Music Culture: the Author's Interpretation of New Phenomena**

The article contains insights into the general processes of the historical development of musical art in Western Europe and into the terminological aspects of their theoretical reflection. The author takes an attempt to trace the evolution of the European musical thinking during the last ten centuries paying her attention to the so-called epochs of transition. These periods bring to the historical context change of the image of the sound world, when innovative composers (as well as music scholars) say about new ideas in their compositional technique. At the same time the terminology they use is often borrowed from previous paradigm.

*Keywords:* music history, artistic revolutions, epochs of transition, artistic paradigm, cycle of history

**Саида Исхакова**

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕВОЛЮЦИИ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: АВТОРСКАЯ ТРАКТОВКА НОВЫХ ФЕНОМЕНОВ

Наблюдая за развитием европейской музыки в рамках последнего тысячелетия, на наш взгляд, можно обнаружить в ее разворачивании некоторые закономерности, говорящие о циклической природе самого исторического процесса. Речь идет о последовательной смене художественных систем мышления, каждая из которых проходит один и тот же «сценарий» развития — от зарождения и формирования (через расцвет) до кризиса и распада, позволяющего зародиться новой системе. В музыковедении нового времени об этом впервые заговорил французский ученый Александр Этьен Хорон<sup>1</sup>. Позднее известная неравномерность разворачивания истории музыки (периоды стабилизации / перехода; см., в частности, [7]) стала предметом внимания многих ученых. И если периоды стабилизации в искусстве развиваются эволюционно, то в переходные периоды складывается ситуация, позволяющая говорить о *художественной революции*, — явлении, которое уже не раз отмечалось отечественными исследователями<sup>2</sup>. На наш взгляд,

---

<sup>1</sup> Хорон предложил концепцию последовательно сменяющихся друг друга музыкально-исторических периодов еще в начале XIX века. Обозначив «стадии» развития музыкального искусства как «формирование, развитие, движение к совершенству, постоянство и упадок», он указал, что упадок одной исторической эпохи (age) накладывается на формирование последующей [54, VI].

<sup>2</sup> Еще Борис Владимирович Асафьев говорил об «эпохах интонационных революций (мутаций), когда неожиданным скачком в новый вид организации материала музыка завоевывала новые, соответствующие новым сдвигам производственных отношений средства выражения»; см.: [4, 118]. Позднее понятие «художественной революции» по отношению к истории музыки (правда, в качестве научной метафоры) находим у Израиля Владимировича Нестьева [27, 14]. Более определенно о «музыкальной революции»

подобная ситуация в музыкальном искусстве складывается на рубеже X–XI, XIII–XIV, XVI–XVII и XIX–XX веков, то есть периоды, которые Вилли Апель (в сороковые годы XX века) рассматривал в качестве начальных этапов в развертывании музыкально-исторических циклов [46, 385]. Позднее на эти же рубежи указывают Юрий Николаевич Холопов [35, 52] и его последователи в этом вопросе Галина Евгеньевна Калошина [16, 99] и Владимир Иванович Мартынов [24, 88–89]. Музыкальному искусству, переживающему переходный период, свойственна широта поисков в области нового и неизведанного, а также «лабораторный» характер этих поисков. Евгений Георгиевич Шевляков отметил такие свойства подобных эпох, как «нестабильность, плюрализм и, в крайнем виде, дисгармоничность — в равной мере содержания музыки и всех уровней ее звукового оформления» [42, 89–90]<sup>3</sup>.

В такие периоды обычно наблюдается известная путаница в применении терминов, нотных символов, обозначении тех или иных музыкальных явлений. Ученые, сталкиваясь с новыми феноменами, естественно, пытаются как-то объяснить и оправдать их появление в музыкальной практике (особенно в тех случаях, когда описывающий «новое» теоретик оказывается одновременно и композитором-«авангардистом»). Однако понятия, в которые облачаются новые музыкальные феномены при их объяснении, зачастую являются вполне традиционными, то есть базируются на представлениях прежней, уже отжившей парадигмы<sup>4</sup>. Проходят иногда десятки лет, прежде чем теоретики окончательно освободятся от наваждений прошлого и начнут называть вещи теми именами, которые «приживутся» и сохранятся до новой, очередной, художественной революции. Например, когда в начале XIV века Филипп де Витри, завершая ритмическую «революцию», произведенную Франко Кёльнским<sup>5</sup>, впервые «открыл» для себя длительность минимы, он первое время называл ее «минимальным *семибревисом*»<sup>6</sup>. Это значит, что Витри рассматривает длительность нового «этажа», введенного им в систему метрических уровней Франко, впоследствии известного как

---

заговорил известный композитор Владимир Иванович Мартынов, подразумевая под этим понятием «предельный случай новационного шага». Он справедливо заметил, что новационные шаги так или иначе совершают все композиторы. Однако накопление, казалось бы, небольших изменений в музыкальной речи, спровоцированных каждым из них, приводит к качественному результату — «необходимости революционного шага, сметающего старую систему и порождающего новый порядок» (см.: [25, 14]).

<sup>3</sup> Подробнее о границах музыкально-исторических циклов см. [14].

<sup>4</sup> На этот факт в свое время указал Грегори Барнет [49, 450].

<sup>5</sup> Речь идет о переходе с модальной ритмики на мензуральную (подробнее об этом см. в: [29, 114–124]).

<sup>6</sup> Указывая на этот факт, Римма Леонидовна Поспелова отмечает: «Показательно, что в трактате еще сохраняется переходное значение термина “*minima*”. Везде подразумевается прилагательное [*semibrevis*] *minima*. Отсюда трудность перевода этого слова в отличие от более поздних текстов витрийской традиции, в которых *minima* трактовалась уже однозначно как существительное, и ее прошлое как “наименьшего семибревиса” было уже прочно забыто» [там же, 184].

Prolatio<sup>7</sup>, в качестве «добавления» к уже имеющемуся «этажу» Tempus. Таким образом, сделав открытие, которого сам «не заметил», Витри назвал новое явление по-старому.

Можно также привести в пример известную дискуссию, развернувшуюся в европейском музыкознании в середине XX века в связи с XV главой трактата Гвидо Аретинского «Микролог». В ней Гвидо говорит о неких ритмических пропорциях, что дало повод ученым сомневаться в прогрессивности его подхода к временной стороне григорианского хорала, поскольку представления о ритмических пропорциях характеризуют предшествующую эпоху (IX–X веков). О том, что хоральная традиция в предшествующий период имела разветвленную, сложно устроенную пропорциональную систему ритма, известно теперь достаточно определенно<sup>8</sup>. Так, Ноткер Заика в середине IX века в своем описании litterae<sup>9</sup> сопоставляет длинные и краткие длительности звуков с их высотой. Аналогичные высказывания содержатся и в анонимном трактате этого же периода *Scolica enchiriadis* [61, 182–183]<sup>10</sup>. Наконец, анонимный трактат начала X века *Commemoratio brevis* недвусмысленно говорит о долгих и кратких звуках, необходимости соблюдать ритмическую пропорцию и что ученики «должны по ходу пения отмечать ритм ногой, рукой или же чем-то другим, чтобы с самого

<sup>7</sup> Впервые понятие Prolatio, сопровождаемое соответствующими знаками, изобретение которых ранее приписывалось Витри, появляется лишь в более поздних, чем его труд *Ars nova*, трактатах этой традиции — *Ars perfecta* и *Liber musicalium*; см.: [29, 169–173].

<sup>8</sup> Сошлемся на авторитетное мнение Вячеслава Григорьевича Карцовника: «В некоторых из древнейших рукописей зафиксированы тончайшие ритмические оттенки мелодии. Более поздние виды григорианской нотации аритмичны» [17, 11].

<sup>9</sup> Речь идет о так называемых значащих, или Романовых, буквах (*litterae significativae*), то есть буквенных обозначениях над невменной записью песнопений григорианского хорала, начиная с середины IX века дававших дополнительную информацию к невмам чтобы, согласно Дэвиду Хайли, «прояснить их интерпретацию в отношении высоты, ритма, агогических нюансов или динамики» [50, 374]. Буквы были общими для небольшой группы источников X века из Сен-Галлена, Айнзидельна и Регенсбурга, а также в манускриптах из Лаона и Шартра.

<sup>10</sup> В английском переводе трактата: «Следи, где необходимо использовать удлинение или укорочение ноты (*morulis*). Следи также, до какой степени и какие слоги — долгие, а какие — короткие. <...> Это, следовательно, называется измеренным (*pinetose*) пением, в котором измерение долгих и коротких звуков осуществляется пропорционально соотношенными (*metiri*) нотами...» [60, 134–135]. Последняя фраза могла бы показаться загадочной, если не учесть, что под «нотой» (*morula*) здесь подразумевается минимальная временная протяженность, с помощью которой можно измерить длину того или иного звука (*tonus*). В зависимости от количества «морул», вошедших в звучание «тона», можно определить степень протяженности данной ноты. Так что, думается, автор перевода Ричард Холладэй прав, говоря о *пропорциональном* соотношении длительностей.

начала ученикам было понятно различие между равными и неравными слогами <...>» [2, XLIX]<sup>11</sup>.

В первой половине XI века трактовка ритма испытывает значительные изменения, о чем можно косвенно судить по высказываниям теоретиков того времени<sup>12</sup>. Так, согласно комментарию ученика Гвидо Арибо Схоластика: «В былые времена не только композиторы, но и певцы обращали большое внимание на то, чтобы все сочинялось и исполнялось пропорционально. Такое отношение уже давно мертво, более того — похоронено. Ныне достаточно только объединить приятные звуки, не беспокоясь о согласованности, зависящей от пропорции» [47, 227]<sup>13</sup>. Столь существенная перестройка музыкальной ритмики, вероятно, связана с тем, что в начале XI века церковные службы все чаще обращаются к стихотворным текстам нового образца<sup>14</sup>. О превращении в начале XI века музыкально-прозаического церковного репертуара в музыкально-поэтический писали многие ученые. И если в прежней парадигме стихотворной формой обладал лишь музыкальный гимн, то теперь регулярностью акцентов в строке и рифмой начинают обзаводиться и другие церковные жанры, например секвенция (проза)<sup>15</sup>.

Поэтическая «революция» затронула и традиционный оффиций. При этом, по мнению Ричарда Крокера, «рифмованные пьесы не просто

<sup>11</sup> Помимо этого «любые бревисы не должны быть растянуты более, чем подобает лонге, а лонга, искаженная стремительной спешкой, не может стать такой, как это свойственно бревисам. Поэтому все лонги должны быть одинаково долгими, и одинаково краткими должны быть все бревисы» [2, XLV].

<sup>12</sup> На факт перелома, происходящего в течение XI века в ритмической традиции григорианской монодии, указывает целый ряд современных ученых, среди которых Жозеф Во и Франсис де Меёс, с точки зрения которых этот процесс повлек за собой разрушение ритма, то есть утрату прежних пропорциональных отношений [77], а также Рафаэлла Монтероссо [26] и Юлия Владимировна Пушкина [31, 17].

<sup>13</sup> Мы опираемся на перевод этой фразы, приведенный в [26, 18].

<sup>14</sup> В новой для европейской культуры, так называемой ритмической поэзии, согласно Ричарду Крокеру, «соседние строки становятся рифмованными, <...> и, при одинаковом количестве в них слогов текста, в этих строках устанавливается одна и та же периодичность ударных слогов» [55, 47]. Эта перестройка церковной службы на поэтический лад во многом связана с влиянием арабской литературной традиции (см.: [15, 68–69]). Интересно, что различные латинские поэты, включая Амвросия Медиоланского, между 300 и 800 годами писали гимны в регулярных поэтических формах. Но несмотря на высокие художественные достоинства эти тексты не использовались композиторами и не включались в григорианскую службу. Только восемь гимнов св. Амвросия были включены в бенедиктинские службы, но какие мелодии использовались с этими текстами до 800 года, теперь неизвестно [55, 44].

<sup>15</sup> Так, по наблюдению Крокера, «рифмованная поэзия повлияла на другие жанры богослужения: прозы перестали быть прозаическими, а стали поэтическими. Строки прозы становятся равномерно ударными, а куплеты становятся равномерными. Прозы, прочно укрепившиеся среди других форм проприя мессы, отличаются теперь от гимнов и верс главным образом местоположением в литургии» [55, 51]; см. также: [74, 188–189].

вставлялись в монастырские оффиции; они становились единственной основой нового типа служб, которые стали называться «стихотворными оффициями» [55, 53]. В результате мелодика, приобретая регулярность ритмических акцентов, характерную для поэзии, перестает нуждаться в пропорциональных ритмических отношениях. То есть основой, на которой «держится» ритм хоральной мелодии, становится метрика стихотворного текста<sup>16</sup>. Поэтому неудивительно то, что Гвидо уподобляет строение мелодии поэтическим структурам: «Так же как в поэзии (*metris*) имеются буквы, слоги, части (речи), стопы, а также строки стиха, — пишет Гвидо, — так и в музыке (*harmonia*) существуют звуки (*phtongi*); из них один, два или три образуют мелодический жест<sup>17</sup> (*syllaba*), который, прозвучав единожды или с повтором, формирует мотив (*neuma*), то есть часть (*pars*), и из таковых создаются мелодии (*cantilena*). Наконец, один или несколько мотивов формируют фразу (*distinctio*)<sup>18</sup> — подходящее в напеве место для того, чтобы взять дыхание» [56, 162–163]<sup>19</sup>. Обратим внимание на то, что формулируемые Гвидо правила, очевидно, являются актуальными только для напевов, «посаженных» на стихотворный ритм. Не случайно он не советует своим читателям следовать предложенным рекомендациям абсолютно строго, поскольку, как он указывает, «существуют хоралы, подобные прозе (*quasi prosaici cantus*), в которых эти правила менее выражены и для которых не имеет значения, как соотносятся между собой более длинные или короткие музыкальные мотивы и фразы, не имеющие между собой строгого соподчинения» [*ibid.*, 171], [59, 488–489].

Важно, что в хоралах XI века, сочиненных на поэтический текст, по мнению Крокера, «подгонка рифмы и комбинации ударных слогов с безударными была столь совершенна, что возникало впечатление, будто поэзия сама поет. <...> Какая бы ни была поэтическая форма, она напрямую переводилась в музыкальный язык через тесное взаимодействие текста и мелодии» [55, 48]. Вероятно, поэтому в XI веке от строгой пропорциональности ритмики прошлого осталось лишь самое общее разделение длительностей,

<sup>16</sup> «Музыкальный стиль находился непосредственно под воздействием новых поэтических форм, поскольку он оставался большей частью силлабическим. Хотя невмы, состоящие из трех-пяти звуков, иногда встречались, они не могли затемнить ясность силлабической рамы, лежащей в основе. Поэтому новые поэтические формы стали новыми музыкальными формами» [55, 48].

<sup>17</sup> В исследовании Юлии Владимировны Пушкиной слово *syllaba* переводится как «субмотив» [31, 17].

<sup>18</sup> Существует также перевод слова *distinctio* на русский язык как «раздел» [1, 239].

<sup>19</sup> Мы опираемся на перевод, приведенный в [59, 468]. Комментируя первый абзац 15 главы «Микролога», Карен Дезмонд отмечает, что «многие музыкальные ученые (до XI в. — С. И.) использовали терминологию, идущую из классической грамматики (или риторики) для описания мелодической конструкции, хотя ни один из них не сделал эту аналогию столь очевидной, как это удалось Гвидо» [*ibid.*, 470]. «И когда Гвидо отсылает к поэзии, он имеет в виду комбинацию музыкальных «стоп», то есть мелодических фраз, объединяемых в предложения, так же как в стихах поэт связан с комбинацией стоп в пределах целой строки» [*ibid.*, 488].

о котором пишет Арибо: «Звуки бывают трех длительностей: малой, большой и средней, обозначаемых соответственно буквами *c* (*celeritatem*), *t* (*tarditatem*) и *m* (*mediocritatem*)» [47, 227]<sup>20</sup>. Думается, что трактат Гвидо отражает переходную стадию в развитии ритма, когда пропорциональные («количественные») отношения уже стали отмирать, а новые «качественные», связанные с метрическими стопами, только зарождаются, ибо к ним Гвидо и призывает своих читателей<sup>21</sup>. Получается, что Гвидо говорит об особенностях ритмики нового типа, пользуясь «старинной» терминологией, чем немало сбивает с толку своих исследователей<sup>22</sup>.

Действительно, высказывания Гвидо несут в себе весьма противоречивую информацию, указывающую как на дифференциацию длительностей в строгих пропорциях (в соответствии с духом прежней парадигмы), так и на «стопную» метрику, связанную с ритмом стиха (в свете новых требований): «Удерживание (то есть замедление) последнего звука, каким бы незначительным оно ни было в мелодическом жесте, в конце мотива — длиннее, а в конце фразы — очень долгое, является знаком этого разделения. В этом отношении полезно размечать время в хорале как будто с помощью метрической стопы (*quasi metricis pedibus cantilena plaudatur*)<sup>23</sup>, так, чтобы одни звуки отличались от других, будучи либо вдвое длиннее, либо вдвое короче или, по крайней мере, имели различную протяженность, длину которой отмечает вертикальная черта (*virgula*) рядом с буквой» [56, 163–164], [59, 479]. Неудивительно поэтому, что XV глава «Микролога» вызвала столько разногласий по вопросам трактовки ритма<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Мысль Арибо приведена в свободном переводе, по изданию: [1, 239].

<sup>21</sup> В этом смысле ритмика в XI веке становится «свободной» по сравнению с предшествующим периодом! Не случайно Берно из Рейхенау в середине XI века говорил, что «строгое соблюдение ритмических отношений дает пению налет дурной риторики; тогда как ритмическая свобода позволяет выявить ценность каждого тона» [51, 62]; мы опираемся на свободный перевод: [1, 239].

<sup>22</sup> Вероятно, с этим «расхождением» в позиции Гвидо связано недоразумение, возникшее в работе Рафаэло Монтероссо. Пытаясь объяснить недоумение Йозефа Марии Смитса ван Васберге, он предположил, что упоминание Гвидо неких пропорций, «образующихся от соотношения длительностей звучания», навеяно, в том числе, соответствующими отношениями основных интервалов [26, 19]. Действительно, английский ученый, справедливо рассудив, что представления Гвидо о музыкальной ритмике тесно связаны с природой стиха и, следовательно, являются прогрессивными (в русле Арибо и более поздних теоретиков), заключил, что разговор о пропорциях в Микрологе просто не мог быть посвящен только проблемам ритма.

<sup>23</sup> Интересно, что Гвидо здесь почти точно цитирует пассаж из трактата *Scolica enchiridias* [61, 182], который Ричард Холладей перевел как «песня измеряется ударом ноги» [60, 134]. Версия Монтероссо (в русском переводе Наталии Евгеньевны Рябюк) существенно отличается и представляется более правильной: «Мелодию надо отбивать и петь так, как будто она состоит из метрических стоп» [26, 18]. Возможно, что Гвидо просто отсылает своего читателя к авторитетному знанию, сохранявшемуся на протяжении двух столетий.

<sup>24</sup> Известная полемика, развернувшаяся вокруг ритмической стороны григорианского хорала на рубеже XIX–XX веков и позднее, в отечественной науке подробно

Во многом похожая ситуация возникла при толковании 49 главы трактата Джозеффо Царлино «Установления гармонии», в которой речь идет о ритмической стороне музыки. Говоря о необходимости тактирования певцами музыкального текста с помощью удара (*della battuta*)<sup>25</sup>, ученый фактически имеет в виду сильную долю метра, то есть рассуждает в категориях акцентной ритмики будущей парадигмы!<sup>26</sup> Дело в том, что понятие *battuta* изначально было связано с танцевальной (менестрельной) традицией, неотделимой от акцентной природы ритма и определенного темпа, в то время именуемого *tactus*. Не случайно в XV–XVI веках эти два термина были тесно связаны и соотносились с ударами пульса, человеческим шагом или тиканьем часов — явлениями, отражающими метрическую регулярность «ударов». Возможно, под влиянием танцевальной ритмометрики церковные певцы, разучивая партии, стали отбивать рукой «такт», который в конце XVI века укладывался в пределы семибревиса. Поэтому наиболее распространенная мензура XVI века, содержащая один бревис ( $\frac{4}{2}$ ), пропевалась на две баттуты в такт (*casella* по терминологии того времени; подробнее см.: [5, 43]). В то же время, остальные рассуждения Царлино о ритме находятся в соответствии с отживающей времяизмерительной (квантитативной) системой метрических отношений, определявшей лицо церковной музыкальной традиции в течение предшествовавших 250 лет. Так, согласно ученому, такт считается «равным», если на «положение» (то есть движение руки вниз на сильной доле)<sup>27</sup> и «поднятие» (движение вверх на последней доле) приходятся одинаковые длительности (оба бревисы или оба семибревисы). Такт «неравный», если на эти доли приходятся неравные

описана Евгением Михайловичем Пекелисом (опубликовавшим свой труд под псевдонимом А. Андреев; см.: [1, 237–244]).

<sup>25</sup> Так, Царлино (со ссылкой на трактат бл. Августина *De Musica*) указывает: «музыканты <...> решили установить определенный знак, с которым каждый из поющих мог сообразоваться, исполняя звуки с известной скоростью. <...> У них возникла мысль, что будет хорошо, если знак будет производиться рукой, чтобы каждый певец мог бы его видеть, и если его движения будут строиться наподобие человеческого пульса. Когда был установлен такой порядок, одни музыканты называли его тактом или ударом (*battuta*), другие — звучным временем (*tempo sonoro*), а некоторые <...> именовали его *plausum* от латинского слова *plaudo*, что значит «удар руками» [78, 425] (мы опираемся на перевод: [40, 471]).

<sup>26</sup> Это неудивительно, если учесть, что Царлино с уважением относился к танцевальной музыке и лишь ей одной не отказывал в присутствии подлинного ритмического чувства: «...музыка в наши дни сильно отличается от древней музыки, <...> и в ней не наблюдается ничего связанного с ритмом (оставляя в стороне танцевальную музыку, так как танцы обязательно должны быть соединены с ритмом)...» [78, 625], [40, 493]. Из этого следует, что «ритм» для Царлино — только акцентная ритмика, несомая танцевальной традицией. В ритмике же строгого стиля акцентов нет, поэтому для него там нет и ритма.

<sup>27</sup> В частности, упоминание Царлино четырех движений в такте («положение», затем два положения покоя, затем «поднятие» [78, 426], очевидно, отсылает к мензуре (размеру)  $\frac{4}{2}$ , где под «движениями» понимаются соответствующие взмахи руки, используемые и по сей день.



длительности (например, на сильную долю приходится бревис, а на последнюю семибревис или, в таком же соотношении, семибревис и минима).

Получается, что в учении Царлино о ритме можно наблюдать примерно такое же смешение старых и новых представлений, какое мы видели у Гвидо. Рассуждения Царлино о «положении» и «поднятии» явно указывают на новую трактовку ритма, связанную с *качественным* различием долей в такте. Зато представление о «равности» и «неравности» распределения этих долей имеет старое происхождение, поскольку нацелено на *количественное* (мензуральное) восприятие протяженности длительностей (вспомним, например, упоминание Царлино о «двойном соотношении» первой и последней долей в неравном такте). Следовательно, Царлино пытается описать ритмику современной ему церковной музыки, в которой уже намечился поворот в направлении качественных ритмических отношений, предполагающих деление музыкального времени не столько на отрезки, сколько согласно местоположению «удара» (сильной доли). Однако описание им такого метроритма находится в категориях старой парадигмы, в связи с чем понять его мысль становится затруднительно.

Подобное явление нового в старинном облачении можно встретить в начале XVII века и в звуковысотной сфере. Так, феномен аккорда, уже использовавшийся в художественной практике как определенного рода целостность, имел цифровое выражение, косвенно говорившее о его «вертикальном» статусе в восприятии исполнителей. Однако цифровка передавала *интервальное строение* аккорда, оставшееся от прежней, линейной его трактовки предшествовавшей парадигмой, и таким же интервальным было понимание аккорда в теории XVII века. «Все трактаты по композиции эпохи барокко, — пишет Маргарита Ивановна Катунян, — свидетельствуют о том, что аккорд мыслился как *вертикальный срез полифонии*, соединение вертикальных пар, а не как нечто единое, противопоставленное своему окружению и обладающее самостоятельной выразительностью. Таковым он не мыслился даже монодистами, давшими первые образцы “кадансирующей тональности” и сделавшими самые решительные шаги в сторону гомофонии» [18, 135]<sup>28</sup>. Инерция «старомодного» видения четырехголосной фактуры с позиций прежней, контрапунктической, парадигмы была настолько сильна в первой половине XVII в., что даже такой прогрессивный музыкант как Агостино Агаццари (пропагандист практики *basso continuo*), говоря о партии баса, иногда, по ренессансной традиции, называет его *tenore* [5, 347, 355]<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Представление об аккорде как о звукообразовании, расположенном по терциям с возможными перенесениями составляющих его звуков на октаву, возникло только у Иоганна Готфрида Вальтера в 1732 году, то есть на стадии формирования парадигмы — намного позднее того момента, когда аккорд начал бытовать в таком качестве в музыкальной практике.

<sup>29</sup> Только к началу XVIII века постепенно сложилась практика преподавания базового четырехголосия прежде, чем обучения законам контрапункта. Об этом говорят

Примерно так же, по мысли Юрия Николаевича Холопова, «теоретики XV–XVI, да, пожалуй, и XVII веков не заметили эпохального события — рождения аккордо-гармонического лада»<sup>30</sup> [37, 34–35]. Однако его в каком-то смысле «не заметили» и сами создатели музыки: оперируя по существу *вертикальными* звуковыми структурами в рамках модальной, «рыхлой» (по определению Холопова [36, 67]) тональности<sup>31</sup>, композиторы хоровой традиции во второй половине XVI века и даже в следующем столетии обозначают свои сочинения в традиционной ладовой номенклатуре<sup>32</sup>. На это, в частности, указывает Норман Дуглас Андерсон [44, 103]. Поэтому пьесы, написанные с нашей точки зрения в ре или в соль миноре, значатся «в первом ладу» (то есть в дорийском или в его транспонированном варианте) и имеют соответствующие ключевые знаки<sup>33</sup>. Это неудивительно, если учесть, что сама «ладовая» терминология также появляется в теории

вышедшие в начале XVIII века пособия по композиции Иоганна Готфрида Вальтера, Иоганна Давида Хайнихена, Франческо Гаспарини и др.

<sup>30</sup> Справедливости ради стоит отметить, что теоретики до середины XVI века в принципе не могли этого заметить, поскольку в ученой традиции аккордо-гармонический лад только начал тогда зарождаться, и то главным образом в каденционных зонах. А произошло это под все более усиливающимся влиянием светской танцевальной музыки (известной нам по итальянским и французским многоголосным лютневым табулатурам XVI века), в которой тональность уже тогда была вполне централизованной и даже функциональной (см. подробно: [67]). Поэтому упоминание Холоповым в данном контексте музыки XV века представляется обоснованным, но с оговоркой, что речь должна идти исключительно о светских жанрах (шансон, фроттолы, арии, сальтарелло, вильяंसико, балетто и др).

<sup>31</sup> То, что реально определяло композиторскую логику при создании звуковысотной вертикали в XVI веке, в музыковедении XX века было названо «тональным типом» (*Tonartentype*) — данное понятие объединяет информацию об амбитусе, представленном комбинацией ключей, о ключевых знаках (первоначально только *cantus durus* / *cantus mollis*) и финалесе. Термин принадлежит Зигфриду Хермелинку, однако научную разработку он получил в работах Гарольда Пауэрса, который рассматривал тональный тип в качестве пре-композиционного свойства, действовавшего в музыке *a priori*, тогда как лад для него — лишь метод классификации, возможный *a posteriori* [72]. Более того, Пауэрс фактически утверждает наличие тональности в многоголосии XVI века: «Внешние проявления многоголосных тональностей XVI века — диатоническая субстанция, трезвучная фактура, различение акцентированных и не акцентированных диссонансов, артикуляция через каденции, основанные на разрешении вводного тона (верхнего или нижнего) — все это очень походит на аналогичные реалии тональности XVIII века» [70, 173].

<sup>32</sup> Более того, как отмечает Кароль Бергер, «на протяжении периода 1520–1640 годов последовательности вертикальных гармоний продолжают регулироваться основной на интервальном принципе контрапунктической теорией. <...> Музыканты этого периода хорошо могли *слышать* трезвучно (*triadically*), но они продолжали *мыслить* по большей части интервально» [52, 321].

<sup>33</sup> Специфика модальных звукорядов определяла употребление композиторами неполных ключевых знаков вплоть до конца XVII века [44, 16]. Так, сочинения в ре миноре записывались без знаков при ключе со встречным си-бемолем; в соль миноре — с одним бемолем при ключе и встречным ми-бемолем.

очень поздно, лишь к середине XVI века — тогда, когда линейная концепция многоголосия уже становится достоянием прошлого<sup>34</sup>.

Черты старинного видения действующей звуковысотной системы сохраняются вплоть до начала XVIII века: так, «Музыкальный словарь» Себастьяна де Броссара оказывается весьма «продвинутым» в вопросе признания 24 «ладов» (реально речь идет о тональностях), расположенных на каждом из двенадцати полутонов хроматической гаммы. Однако, пытаясь объяснить, как определить лад мелодии, если она захватывает не всю октаву, Броссар «по старинке» предлагает обратить внимание на «доминанту» (понимаемую здесь не как трезвучие, а только как отдельный тон): если она квинтой или секстой выше финалиса, то лад — автентический, если доминанта терцией или квартой выше финалиса, то лад — плагальный [69, 172]. Также любопытно, что прежде чем появилось более или менее адекватное обозначение вводного тона (*note sensible* у Рамо), необходимость его введения также обеспечивалась ладовой идеологией: «В заключительной каденции повышенная седьмая ступень — практически обязательна, согласно правилу большой сексты, предшествующей октаве» [44, 15]<sup>35</sup>.

Парадоксальной представляется, на наш взгляд, и ситуация, в которой система дифференциации тональностей (в рамках академической музыкальной традиции) складывалась на базе вполне старинного феномена — коллекции псалмовых тонов. На этот факт одним из первых обратил внимание Грегори Барнет: «Восемь тональностей, которые возникли в качестве “сопроводителей” или заменителей для восьми псалмовых тонов, известные современным ученым как “тональности псалмовых тонов” (*psalm tone tonalities*) или “церковные строи” (*church keys*)<sup>36</sup> — не только создают основу для представления о тональности начала XVIII века, но также формируют тональные практики (в особенности в XVII веке) намного более

<sup>34</sup> По наблюдению Вилли Апеля, «до XVI века композиторы не создавали многоголосных обработок *Magnificata* в различных ладах (*Magnificat primi toni* и т. п.), а обозначения, подобные *Toccata primi toni*, встречаются не ранее 1550 года, в частности, у Андреа Габриели» [45, 167]. Эдвард Ловинский в связи с этим обращает внимание на любопытный факт: в то время как в музыке формировались современные мажор и минор, теоретики как раз стали более корректно и внимательно писать о ладах [67, 33]. Кстати, аналогичная картина отставания теории по отношению к практике будет наблюдаться и через 300 лет в связи с термином «тональность»: эта система музыкального мышления начнет интенсивно разрабатываться в теории как раз тогда, когда в композиторской практике она уже будет находиться на пути к кризису.

<sup>35</sup> По той же причине известный оборот, в котором большая секста (включающая II и VII ступени) переходит в октаву, сопровождаемая движением баса V–I, с нашей точки зрения именуемый переходом доминантового трезвучия в тоническую двойную октаву, долгое время назывался *clausula formalis* [62, 739].

<sup>36</sup> Термин *psalm tone tonalities* принадлежит Гарольду Пауэрсу [71], в то время как Джоэл Лестер использует понятие *church keys*, основываясь на выражении Адриано Банкьери *tuoni ecclesiastici* [65, 77–82].

существенно, чем лады (modes)» [49, 419–420]<sup>37</sup>. Интересно, что даже тогда, когда стало очевидным иное наполнение феномена церковной тональности по сравнению с ее порождающей моделью (псалмовым тоном), как теоретики, так и композиторы продолжали использовать для нее термин прежней парадигмы — tuono (tono)!<sup>38</sup> Например, в трактатах Гийома-Габриэля Нивера (1667) и Жана Руссо (1678) церковные строи, уже приобретшие самостоятельный тональный смысл, все еще называются *des tons de l'église*<sup>39</sup>.

Несмотря на то, что большинство теоретиков, особенно во второй половине XVII века, не различают лады и псалмовые тоны, называя их одинаково tuoni<sup>40</sup>, можно видеть определенный прогресс в сторону усиления тонального мышления в зоне будущих церковных строев. Так, в классификации Адриана Банкери (и повторяющего за ним Лоренцо Пенны) только три перспективных в тональном отношении<sup>41</sup> лада имеют транспозицию на звукоряде *santus mollis*<sup>42</sup> (с си-бемолем при ключе). По звуковому составу это «дорийский» (первый тон дублируется вторым), «эолийский» (третий тон дублируется седьмым) и «ионийский» (шестой лад — транспонированный пятый). При этом четвертый (фригийский) и восьмой (миксолидийский) как менее востребованные на практике не имеют транспонированной

<sup>37</sup> Главный фактор, обеспечивающий Барнету доказательство такого происхождения, это «модель 24-х (мажорных и минорных) тональностей; представленная Иоганном Маттезоном в 1713 году, она свидетельствует о центральном положении церковных тональностей — основного зерна, от которого производны другие тональности» [49, 426–427].

<sup>38</sup> Сложность заключается в том, что теоретики XVI–XVII веков называли словом tuono не только псалмовые тоны, но и лады (modes), то есть абстрактные категории, определяемые с помощью амбитуса и финалиса. Единственное исключение — термин tuoni ecclesiastici, употребленный по отношению к псалмовым тонам в издании *Intavolatura d'organo* (Venice, 1598), в котором была представлена анонимная коллекция органных версетов. Затем этот же термин появляется в трактате Банкери *Cartella musicale* (1614).

<sup>39</sup> Лишь в трактате Заккарии Тево *Musico testore* (1706) церковные строи приобретают более адекватный термин tuoni delli moderni [49, 426].

<sup>40</sup> См.: [ibid., 425]. Интересно, что теоретики более раннего времени, в частности Царлино и затем Пьер Майяр в трактате 1610 года, всячески подчеркивали фундаментальные различия этих двух областей [ibid.].

<sup>41</sup> Под тональной перспективностью понимается особенность будущих церковных строев основываться на том, что позднее будет названо тоническим трезвучием. И прежде чем по отношению к главным ступеням лада сложилась терминология французского теоретика Антуана Паррана (1639) — *finale, mediant, dominant*, бытовали самые разные термины, в частности, у Зета Кальвизия (1592) они назывались *propria / primaria, tertia, secundaria* [ibid., 432].

<sup>42</sup> Транспозиция, по наблюдению Барнета, требовалась для того, «чтобы приспособить ограниченный вокальный диапазон; однако речь идет только о вокальном диапазоне мужского хора: женский и детский хоры потребовали бы различных высотных уровней для полного набора тональностей» [ibid., 427–428].

версии<sup>43</sup>. В более поздней классификации Иоганна Якоба Приннера (1677) последние лады и вовсе будут изменены в соответствии с новыми требованиями: четвертый лад (ми фригийский) будет заменен на ми минор, а восьмой лад (соль миксолидийский) на соль мажор, благодаря чему все его лады (за исключением первых двух, сохраняющих прежний «дорийский» облик) базируются на мажорном или минорном звукоряде. Интересно, что и важнейшие понятия будущей парадигмы — *тајеуге* / *мінеуге* первоначально относились не к ладовым системам, а служили лишь прилагательными, определяющими качество терции над финалисом (*note finale*) — большой или малой!<sup>44</sup>

Аналогичное «отставание» теории после происшедшей в музыкальном мышлении революции можно наблюдать и в первой половине XX века, когда новые звуковые объекты обозначались композиторами наименованиями прежней, тональной парадигмы. В наши дни, когда очередная парадигма только начинает свое формирование, трудно говорить о том, какие термины прошлого останутся «за барьером». Однако можно предположить, что в новых условиях линейной звуковысотной логики<sup>45</sup> (через 600 лет вновь вернувшей свои права) и атематизма / сверхтематизма постепенно отойдут в прошлое такие понятия как «аккорд»<sup>46</sup>, «тоника», «период», «мотив»

<sup>43</sup> Игорь Константинович Кузнецов, говоря о многоголосных ладах XVI века, судя по всему, имел в виду именно псалмовые тоны. Так, по его наблюдению, «дорийский, ионийский и эолийский лады, имеющие квинтовую (трезвучную) опору в виде ладовых устоев и реперкуссию на пятой ступени звукоряда, отличаются устойчивостью тонального центра. <...> Миксолидийский лад, хотя и примыкает к первой тройке ладов по своим основным характеристикам, все же отличается от них большей весомостью четвертой ступени» [21, 79]. Во фригийском же ладу «опора на четвертую ступень столь сильна, что она делается «вторым тональным центром»» [там же]. Поэтому, на наш взгляд, миксолидийский и фригийский остались в системе псалмовых тонов в одиночестве.

<sup>44</sup> Такой контекст употребления терминов *тајеуге* / *мінеуге*, в частности, все еще можно видеть в трактате Жана Руссо *Methodes claire, certaine et facile* (1678). В некоторой степени это напоминает историю с «минимальным семибрависом» Витри.

<sup>45</sup> О перестройке музыкального мышления в XX веке на новый, линейный «стандарт» говорит большинство музыковедов. Например, Тон де Леув справедливо указывает на то, что «...мелический элемент — последовательность звуков — пришел к тому, чтобы детерминировать большую часть конструкции и поток вертикального звучания» [64, 59]. При этом в некоторых случаях, например, в сочинениях Хиндемита 1920-х годов, «одновременность полностью была случайным результатом взаимодействия горизонтальных фактур» [ibid., 77]. Ксенакис даже говорит о возникающем в современной музыке «противоречии между линейно-полифонической системой и слышимым результатом, представляющим собой внешнюю поверхность, массу» [20, 90].

<sup>46</sup> Стоит вспомнить высказывание Карла Дальхауза, что «в теории тональной гармонии <...> аккорды понимаются не как результаты, не как созвучия, составленные из тонов и интервалов, а как непосредственно данные единства» [58, 57]. Это значит, что в условиях атональной в широком смысле музыки «аккорды» в старом понимании невозможны. Вarez по-своему решает проблему наименования звучностей нового типа, употребив термин «вертикальные результаты» (*resultants*) [8, 8], подчеркивая этим вторичный характер вертикали по отношению к мелодико-линейной составляющей.

и даже «мелодия» (их использование будет корректным лишь для музыки XVII–XIX веков или эстрадно-джазовой традиции).

Так, понятие *аккорда* по отношению к современной музыке уже в середине XX века все чаще стало заменяться более адекватным термином «звучность» (*sonority*)<sup>47</sup> или «звуковой комплекс» (*sound complex*)<sup>48</sup>. Аналогом последнего является слово «агрегат» — наименование вертикальной звучности, данное Даллапикколой в условиях серийности: «Прежде чем серия обретает ясный ритмо-мелодический облик, она проявляет себя как бы в сжатом, концентрированном виде в весьма различных по плотности и тембру звуковых соединениях (*aggregati*)» [11, 65].

Заметим, что делались попытки и максимально расширить тезаурус понятия «аккорд». В частности, Хиндемит одним из первых предложил новую трактовку термина: «Аккорд — это любое созвучие, состоящее не менее, чем из трех тонов» (цит. по: [19, 47])<sup>49</sup>. Так возникли многочисленные аккордовые структуры с добавленными или внедренными тонами, которые в действительности были порождением горизонтальной логики, своего рода результатом движения мелодических линий. Однако, как показывает историческая практика, расширение границ понятия, сохранившегося от прежней парадигмы — лишь временный выход, который со временем потребует адекватной замены. Подобным образом на рубеже XIV–XV веков понятие «дискант», оставшееся от прежней парадигмы, постепенно было вытеснено новым, соответствующим тому времени, понятием «контрапункт»<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> «Когда отсылают к аккордам, которые не функционируют в качестве (традиционной) гармонии, так как это бывает в атональной музыке, часто чтобы избежать тональных ассоциаций, связанных со словом “аккорд”, используют термин “звучность” (*sonority*)» [53].

<sup>48</sup> Одними из первых это выражение употребили Рославец (объясняя природу своих «синтетических аккордов» [32, 134] и Барток. По мнению последнего, для функционирования атональной музыки «вполне достаточен линейризм, возникающий в результате дифференцированных степеней напряженности, свойственной следующим друг за другом звуковым комплексам» [6, 91].

<sup>49</sup> Затем подобное расширенное понимание термина «аккорд» подхватили многие теоретики, как зарубежные: Аллен Форт, Уолтер Пистон, Винсент Персикетти (см.: [10, 26]), так и отечественные.

<sup>50</sup> В XIV веке после перестройки музыкального письма на «линейный» лад, исподволь начавшейся еще в мотете XIII века, все более употребительным становилось новое понятие «контрапункт», означающее качественно иную (по сравнению со старой практикой ориентации на тенор) процедуру соотношения готовых мелодий-голосов при создании многоголосия. Поскольку в этой новой технологии композиторам в каком-то смысле пришлось все начать с начала, ведущим принципом обучения становится сочинение одного звука «свободного» голоса над одним звуком первоисточника (то есть буквально «нота-против-ноты»). Однако окончательный художественный результат, заведомо предполагавший более «цветистое» наполнение свободного голоса (голосов), весь XIV век продолжали «по старинке» именовать «дискантом». Так возникло представление о том, что контрапункт является основой дисканта [63, 60]. Действительно, прежде чем создать развитие линии свободных голосов, необходимо знать правила контрапункта. А ведь незадолго до того, на стадии расцвета предшест-

Тем более неожиданно, что такие ниспровергатели музыкальной традиции как Стравинский, Веберн, и даже Пуссёр до последнего пользовались термином «аккорд» для передачи смысла совершенно иных феноменов<sup>51</sup>. В действительности, «двенадцатитоновый аккорд» Веберна уже следовало бы назвать «звуковым полем» (то есть, согласно Джулиану Андерсону и Чарльзу Уилсону, «последованием горизонтальных и вертикальных звуковых образований из двенадцати звуков»), которое может стать дополнительно еще и «гармоническим полем» в случае «фиксации каждого высотного класса в единственной регистровой позиции на длительном протяжении» [43]<sup>52</sup>. Строго говоря, данное понятие является логическим продолжением трактовки аккорда как мотива, в теории впервые предложенной Шёнбергом. Сущность этой трактовки, по мысли Карла Дальхауза, состоит в том, что аккорд «может представлять конфигурацию звуков, как в вертикальной форме, так и в горизонтальной без потери своей идентичности» [57]. Интересно, что концепцию аккорда как мотива *на практике* раньше всех разработал Рославец. Ирония в том, что создавая свои звуковые комплексы как горизонтальные объекты (аналогичные более поздним сериям или рядам нововенцев)<sup>53</sup>, автор дает им вполне вертикальное наименование — «синтетический аккорд»!

Еще более странным кажется восприятие Скрябиным созданного им прометеевского шестизвучия как своеобразной тоники. Ясно, что под

---

вовавшей парадигмы (в учении Иоанна де Гарландии) понятие «дискант» означало всего лишь многоголосие, в котором все голоса постоянно движутся в модалном ритме! Однако, несмотря на расширение своего тезауруса, термин «дискант» вскоре устарел, и в начале XV века Просдочимо де Бельдемандис бывший дискант именуется «контрапунктом пышного вида или контрапунктом в общепринятом понимании» (*contrapunctus largo modo sive communiter sumptus*), в отличие от «собственно контрапункта в строгом смысле слова» (*contrapunctus vero proprie sive stricte sumptus*) [73, 194], [76, 49].

<sup>51</sup> Так, Стравинский пишет: «После “Соловья” мои черновые тетради начали заполняться мелодико-ритмическими и аккордовыми идеями...» [33, 47]. Веберн упоминает «двенадцатиголосный аккорд» [9, 56], а также его синоним «двенадцатитоновый аккорд» и «аккорды, которые строятся на целотонной гамме» [там же, 69]. Пуссёр в середине XX века, комментируя предложенную им таблицу трехзвучных образований, расположенных в порядке возрастания диссонантности (правда, опираясь на диссонантность составляющих их интервалов), все еще говорит об «аккордах» [30, 171–172].

<sup>52</sup> «Такое поле может артикулироваться как чистая одновременность (двенадцатитоновый аккорд), чистая последовательность (двенадцатитоновый ряд) или как частично одновременность и частично последовательность» ([*ibid.*]). Это явление наблюдается, как известно, в поздних сочинениях Веберна, а затем в ряде сочинений 1950-х годов, например, в «Контра-пунктах» Штокхаузена или «Молотке без мастера» Булеза.

<sup>53</sup> «Принципы действия синтетаккорда сходны с серией — его действие распространяется и на горизонталь, и на вертикаль» [22, 200]. Подобную организацию Джордж Перл назвал «недодекафонной серийной композицией», поскольку, в отличие от «полноценной» серии, синтетаккорд насчитывает лишь от шести до восьми звуков (сфера применения названного термина рассматривается в книге: [68, 40–59]).

выражением «основная гармония» (как он именовал свое «изобретение») по существу кроется будущее, весьма перспективное для дальнейшего развития музыки в XX веке, понятие *Klangzentrum* (то есть созвучие-центр), введенное Германом Эрпфом в 1927 году. Другое название этого шестизвучия — прометеев *аккорд*, при том, что первоначально Скрябин мыслил это звукообразование как *ряд* (не случайно еще Зоя Лисса рассматривала прометеев аккорд как предформу серийной техники). Известно, что Скрябин вывел его из обертонового ряда (первоначально с восьмого по четырнадцатый обертон), «отредактировал» и лишь затем превратил горизонтальную конструкцию в вертикаль [23, 184]. Не менее необычно представление о «тонике» Хиндемита-теоретика, предложившего таблицу тонических центров для каждой из шести выведенных им аккордовых групп. Основные тоны<sup>54</sup> его «аккордов» (которые в действительности являются вертикальными конфигурациями различных интервалов), определяемые исключительно по обертоново-интервальной логике, в каждой из групп образуют мелодическую последовательность. Ведущий тон каждой из последовательностей и является «тоникой» группы (см.: [19, 55–65])<sup>55</sup>.

Подобно тому, как термин «тоника» надолго задержался в терминологии XX века, понятие «финалис» в предшествующем историческом цикле также сохранялось примерно на сто лет дольше необходимого. Так, новое для теории XVII века явление — тоническое трезвучие — первое время именуется в русле представлений прежней парадигмы — *trias harmonica* или *harmonia perfetta*<sup>56</sup>. Впервые слово «тоника» появилось в печати лишь в 1707 году у Сен-Ламбера, правда, как синоним термина финалис (см.: [48, 227]). И только у Жан-Филиппа Рамо это понятие подразумевает не только I ступень лада, но и трезвучие над ней (см.: [66, 133]).

Стремительно устаревающее в XX веке понятие «период», как ни странно, оказалось востребованным у таких революционеров как Шёнберг и Веберн. Последний широко использует этот термин по отношению к формам,

<sup>54</sup> Понятие «основной тон» также принадлежит старой парадигме и неотделимо от классического аккорда как цельности, выстроенной по терциям. Интересно, что основной тон аккорда выводится у Хиндемита из интервалов (!), составляющих вертикаль, ибо им является «основной звук сильнейшего интервала» [38, 317]. В сущности, «основной тон» в трактовке немецкого композитора скорее напоминает то, что Стравинский вкладывал в понятие «полюс», чем аналогичное понятие Жан-Филиппа Рамо!

<sup>55</sup> Весьма любопытна в этом смысле и теоретическая концепция Эрнэ Лендваи, который, верно рассматривая тритоновые оси в качестве звуковысотной основы музыки Бельи Бартока, дал им старинные наименования (а именно, тоническая, субдоминантовая и доминантовая; подробнее об этом см.: [34, 327–336]).

<sup>56</sup> Последнее понятие принадлежит Царлино. Термин *trias harmonica* введен Иоганном Липпием в трактате *Synopsis musicae novae* (1612). Сравним эти выражения с терминами предшествующей парадигмы (XV–XVI века), в которых слово *harmonia* указывало на результирующее созвучие, результат соединения нескольких (в данном случае трех) линий: например, Царлино обозначал мажорное / минорное трезвучие как *harmonia allegra* / *harmonia mesta* [66, 132].



в которые облакаются серийные конструкции<sup>57</sup>. Шёнберг же даже «двенадцатитоновый ряд трактует в категориях тональных форм, — пишет Наталия Олеговна Власова. — Первую и вторую половины ряда он называет по аналогии с предложениями периода: “antecedent — consequent”, что соответствует немецким терминам “Vordersatz — Nachsatz”. Эта пара понятий, обозначающая функциональное соотношение образующих период предложений, в разное время переводилась на русский язык как “первое — второе”, “предыдущее — последующее”, “начальное — ответное”, “главное — придаточное” предложения» [3, 157].

«Классический» термин «мотив» в начале XXI века по отношению к авангардной музыке значительно потеснило новое понятие «жеста». Так, согласно Татьяне Владимировне Цареградской, «жест сходен в своих характеристиках с мотивными структурами: ему присущ индивидуальный тембр, динамика, звуковысотность. Его отличие состоит прежде всего в том, что он понимается как непосредственная *динамическая структура, феномен в непрерывном становлении*» [39, 162]. Но разве не о таком явлении мечтал Дебюсси, когда говорил, что он придет «к музыке, действительно освобожденной от мотивов или же образованной из одного непрерывного мотива, которого ничто не прерывает и который никогда не возвращается в первоначальной форме» [12, 99]? Также вполне напоминает современное представление о музыкальном жесте данное Росвитой Траймер определение мотива в музыке Бартока как «краткой звуковой последовательности, которая не имеет самостоятельной музыкальной ценности», но при этом «образует основную субстанцию» (цит. по: [41, 17–18]), не нуждаясь в объединении себе подобных, образующих классическую «тему». И в этом случае нововенцы обнаруживают удивительно традиционный подход: «“Мотивом” мы называем, по Шёнбергу, наименьшую часть музыкальной мысли, обладающую самостоятельностью» [9, 35].

Наконец, основа парадигмы XVIII–XIX веков<sup>58</sup> — понятие мелодии — также терпит известный кризис, поскольку в академической музыке XX века

<sup>57</sup> В частности, говоря о своей Кантате ор. 29 Веберн замечает: «По конструкции это — четырехголосная двойная fuga. Но тема и контрастирующая тема соотносятся как первое и второе предложение (период)» [9, 111]. А о теме вариаций ор. 30 он пишет, что «она мыслится как период, но имеет “вводный” характер» [ibid., 115]. Впоследствии на смену термину «период» как элементу «тональной» конструкции приходит выражение «звуковое событие» (sonic event).

<sup>58</sup> Интересно, что термин *melodia* не фигурировал в средневековых трактатах, а вновь (после античных трактатов) возникнув у Царлино, получил непривычное для нас смысловое наполнение. Так, итальянский теоретик, стараясь следовать «заветам» Платона, рассматривает «мелодию» как нечто, объединяющее гармонию, ритм («l’armonia e li numeri parti della melodia...» [78, 168], то есть «гармония и ритм являются частями мелодии») и даже слово [ibid., 624]. Однако он периодически «сбивается» на реальное употребление этого термина в эпоху Возрождения, фактически означающее партию голоса в вокальной полифонии. Например, он говорит, что создатели музыки «не должны допускать, чтобы голоса переступали крайние звуки пределов своего объема, противно своей природе и природе лада, на котором основана данная мелодия,

исчезает объект, именуемый этим словом (см., в частности, [13, 40]). Вместо мелодии мы в музыке XX века имеем только «линию» (или «мелодическую линию»). В этом смысле удивителен взгляд Бартока, когда он находит совершенно адекватные своему времени термины, например, «звуковые массы» или их частный случай — легкие «звуковые пятна». Последние, по мысли композитора, «обладают <...> различной степенью интенсивности», чем «обеспечивают возможность начертать в атональной музыке своего рода “линию”» [6, 88]<sup>59</sup>. Однако большая часть композиторов авангарда первой половины XX века продолжала обозначать новый объект — линию — традиционным наименованием «мелодия»<sup>60</sup>. Например, по мнению Стравинского, его опера «Мавра» «родилась в результате природной симпатии к комплексу мелодических тенденций. <...> Мелодия является, таким образом, музыкальным пением ритмизованной фразы — я понимаю слово ритмизованный в общем смысле, а не в чисто музыкальном» [33, 38, 31]. Бузони, описывая в 1922 году линейные процессы, подчинившие себе вертикаль, дает получившемуся результату наименование «абсолютная мелодия», которая, по его словам, «будучи сначала самодостаточным образованием, впоследствии объединилась с аккомпанирующей гармонией и слилась с ней в неразрывное единство...» (цит. по: [75, 372])<sup>61</sup>. И даже Шёнберг назвал свое тембровоковое изобретение — *Klangfarbenmelodie* («звукочасочная мелодия»), а не *Klangfarbenlinie!*

Таким образом, создатели революционной ситуации в музыке начала XX века, как и их предшественники в начале XI, XIV и XVII веков, зачастую обнаруживают традиционный взгляд на их же собственные «изобретения». Поэтому думается, что по отношению к переходным эпохам следует говорить не о противостоянии «прогрессивных» практиков и «отсталых» теоретиков музыки, которые не могут угнаться за стремительной художественной эволюцией. Речь должна идти о противостоянии *интуитивно* осуществляемой практики (даже если эта практика связана с оформлением музыкального текста) и *рационального* понимания того, что происходит

---

то есть не нужно, чтобы сопрано занимало место тенора или тенор — место сопрано; но каждый голос должен оставаться в своих пределах...» [78, 421], [40, 470–471]. С другой стороны, этим словом он обозначает звуковысотное содержание одноголосного построения: например, классифицируя мелодию на три типа (*tre sorti di melodia*) — диатоническую, хроматическую и энгармоническую [78, 170]. А то, что мы теперь называем «мелодией», у Царлино именуется «арией»: «per l'aria <...> d'alcuna canzone» [ibid., 169], то есть «мелодия песни».

<sup>59</sup> О «мелодической линии (*рисунке*)» вместо мелодии говорит в своих статьях и Онеггер (см., в частности, [28, 129]).

<sup>60</sup> Справедливости ради отметим, что Веберн интуитивно употреблял слово мелодия в кавычках (и только в письмах), видя в нем уже некую метафору (см.: [9, 118–120]).

<sup>61</sup> По этому поводу Александр Рингер говорит о «забавном повороте истории, превратившей (Веберна. — С. И.) — герольда “абсолютной мелодии” — в почитаемого крестного отца авангарда, который декларировал виртуальную смерть мелодии как ведущего фактора в музыкальном опыте» [75, 372].

в музыкальном искусстве, как самими практиками, так и теоретиками (особенно в том случае, если эти две функции объединены в одном и том же человеке). Случаи, когда композиторы создают нечто новое, воспринимая и описывая свои изобретения в традиционных для того времени категориях, можно, конечно, найти в любую эпоху. Однако в периоды осуществления художественных революций «несстыковка» только что созданного и его наименования гораздо заметнее, нежели в другие исторические периоды.

## Использованная литература

1. *Андреев А.* Грегорианский хорал. М.: Музыка, 2004. 480 с.
2. Аноним. Краткое напоминание о пении тонов и псалмов // Н. И. Ефимова. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII—X столетий. М.: Издательство Московского университета, 2004. С. I–XLIX.
3. Арнольд Шенберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., перев., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 528 с.
4. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. 2-е изд. / ред., вступит. статья и коммент. Е. М. Орловой. Л.: Музыка, 1971. 374 с.
5. *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации. М.: Московская государственная консерватория, 1997. 571 с.
6. *Барток Б.* Проблема новой музыки // Музыка и время: мысли о современной музыке. М.: Советский композитор, 1970. С. 86–93.
7. *Березовчук Л.* О специфике периодов изменения системы музыкального языка // Эволюционные процессы музыкального мышления. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 3–20.
8. *Варез Э.* Освобождение звука // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 7–17.
9. *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма. М.: Музыка, 1975. 143 с.
10. *Гуляницкая Н.* Введение в современную гармонию. М.: Музыка, 1984. 256 с.
11. *Даллатиккола Л.* О путях додекафонии // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 50–68.
12. *Денисов Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 90–111.
13. *Зенкин К.* Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства // Научный вестник Московской консерватории. 2018. №1 (32). С. 34–53.
14. *Исхакова С.* Переломные эпохи как границы музыкально-исторических циклов // Проблемы музыкальной науки. 2009. №1 (4). С. 166–171.
15. *Исхакова С.* Соотношение восточного и западного в традиции cantus publicus XII–XIII веков // Обсерватория культуры. 2014. №5. С. 66–72.
16. *Калошина Г.* Музыкальное искусство на переломе столетий: феномен «рубежности» // Искусство на рубежах веков: Материалы Международной научной конференции. Ростов-на-Дону: РГК, Гефест, 1999. С. 94–107.
17. *Карцовник В.* О латинской литургической монодии и современной музыкально-исторической науке // Cantus planus–2002. Русская версия. Т. 1. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2004. С. 10–24.
18. *Катунян М. И.* Импровизация на основе basso continuo // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения. М.: Московская консерватория, 2003. С. 131–147. (Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 37).

19. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.
20. *Ксенакис Я.* Кризис сериальной музыки // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 88–91.
21. *Кузнецов И. К.* О взаимодействии принципов контрапункта и гармонии в музыке Палестрины и Лассо // Русская книга о Палестрине. М.: Московская консерватория, 2002. С. 70–85. (Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 33).
22. *Лобанова М.* Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб.: Петроглиф, 2011. 384 с.
23. *Лобанова М.* Теософ — теург — мистик — маг: Александр Скрябин и его время. СПб.: Петроглиф, 2012. 368 с.
24. *Мартынов В. И.* Казус Vita Nova. М.: Классика-XXI, 2010. 160 с.
25. *Мартынов В. И.* Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
26. *Монтероссо Р.* О некоторых ритмико-метрических проблемах в «Микрологе» Гвидо Аретинского // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире / ред.-сост. И. Барсова. М.: Композитор, 1997. С. 17–22. (Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 17).
27. *Нестьев И. В.* Аспекты музыкального новаторства // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Советский композитор, 1982. С. 11–29.
28. *Онеггер А.* О музыкальном искусстве: перев. с франц. / коммент. В. Н. Александровой, В. И. Бычкова. Л.: Музыка, 1979. 264 с.
29. *Поспелова Р.* Западная нотация XI—XIV веков. Основные реформы. М.: Композитор, 2003. 416 с.
30. *Пуссёр А.* Техника I: Ваш Фауст // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 162–187.
31. *Пушкина Ю. В.* Трактат Гвидо Аретинского «Микролог» в контексте музыкальной культуры Высокого Средневековья. Автореферат дис. ... канд. иск. М., 2009. 27 с.
32. *Рославец Н. А.* О себе и своем творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. С. 132–138.
33. *Стравинский И. Ф.* Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1973. 525 с.
34. *Холопова В.* О теории Эрне Лендваи // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1972. С. 326–357.
35. *Холопов Ю.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Советский композитор, 1982. С. 52–103.
36. *Холопов Ю. Н.* Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине. М.: Московская консерватория, 2002. С. 54–70. (Научные труды Московской государственной консерватории. Сб. 33).
37. *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: Практика, аранжировка, реконструкция. Материалы

- научно-практической конференции. М.: Московская государственная консерватория, 1999. С. 11–46.
38. *Холопов Ю.* Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность. Вып. 1. М.: Гос. муз. издат., 1962. С. 303–338.
  39. *Цареградская Т. В.* Брайан Фернихоу: Очарование музыкального жеста // Научный вестник Московской консерватории. 2014. №2 (17). С. 154–175.
  40. *Царлино Дж.* Установления гармонии // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1966. С. 424–510.
  41. *Чigareва Е.* Проблемы музыкального языка Белы Бартока в некоторых работах зарубежных музыковедов // Бела Барток: Сб. статей. М.: Музыка, 1977. С. 5–35.
  42. *Шевляков Е.* Понятие и критерии «рубежа» в истории музыкальной культуры // Искусство на рубеже веков: Материалы Международной научной конференции. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, Гефест, 1999. С. 82–94.
  43. *Anderson J., Wilson Ch.* Late 20<sup>th</sup> century // Harmony: [Электронный ресурс]. URL: <http://nordan.daynal.org/wiki/index.php?title=Harmony> (дата обращения: 28.05.2018).
  44. *Anderson N. D.* Aspects of Early Major-Minor Tonality: Structural Characteristics of the Music of the Sixteenth and Seventeenth Centuries: Ph. D. Ohio State University, 1992. 128 p.
  45. *Apel W.* Church Modes // Harvard Dictionary of Music. Harvard University Press, 2000. P. 165–168.
  46. *Apel W.* History of Music // Harvard Dictionary of Music. Harvard University Press, 2000. P. 385–390.
  47. *Aribonis Scholastici Musica* // M. Gerbert. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. Vol. 2. [St. Blasien]: Typis San-Blasianis, 1784. P. 197–229.
  48. *Atcherson W.* Key and Mode in Seventeenth Century Music Theory // Journal of Music Theory. 1973. No. 17. P. 204–232.
  49. *Barnett G.* Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory // The Cambridge History of Western Music Theory / ed. by T. Christensen. Cambridge University Press, 2002. P. 407–455.
  50. *Bent I. D., Hiley D., Bent M., Chew J.* Notation // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2<sup>nd</sup> ed. / ed. by St. Sadie. Vol. 13. London: Oxford University Press, 2001. P. 333–420.
  51. *Bernonis Augiensis* Prologus in Tonarium // M. Gerbert *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. Vol. 2. [St. Blasien]: Typis San-Blasianis, 1784. P. 62–78.
  52. *Berger K.* Concepts and Developments in Music Theory // European Music, 1520—1640 / ed. by J. Haar. Woodbridge: Boydell, 2006. P. 304–328.
  53. Chord (music): [Электронный ресурс]. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chord\\_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Chord_(music)) (дата обращения: 15.07.2018).
  54. *Choron A. E.* Summary of the History of Music // Dictionary of Musicians from the Earliest Ages to the Present Time / transl. by J. Sainsbury. New York: Da Capo, 1966. P. V–IXXII.
  55. *Crocker R. L.* A History of Musical Style. Mineola, NY: Dover, 1986. 554 p.

56. *Guidonis Aretini Micrologus* // *Corpus scriptorum de musica*. Vol. IV / ed. by J. Smits van Waesberghe. [Rome]: American Institute of Musicology, 1955. P. 79–234.
57. *Dahlhaus C.* Harmony: [Электронный ресурс]. URL: <http://nordan.daynal.org/wiki/index.php?title=Harmony> (дата обращения: 25.05.2018).
58. *Dahlhaus C.* Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1968. 298 S.
59. *Desmond K.* Sicut in grammatical: Analogical Discourse in Chapter 15 of Guido's *Micrologus* // *The Journal of Musicology*. Vol. 16. No. 4 (Autumn 1998) P. 467–493.
60. *Holladay R. L.* The *Musica Enchiriadis* and *Scolica Enchiriadis*. A Translation and Commentary: Ph. D. Ohio State University, 1977. 260 p.
61. *Hucbaldi Musica Enchiriadis* // *M. Gerbert Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra potissimum*. Vol. 1. [St. Blasien]: Typis San-Blasianis, 1784. P. 152–212.
62. *Hyer B.* Tonicity // *The Cambridge History of Western Music Theory* / ed. by T. Christensen. Cambridge University Press, 2002. P. 726–752.
63. *Johann de Muris Ars contrapuncti* // *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbetina alteram <...>* / ed. by E. Coussemaeker Vol. 3. Paris: A. Durand et Pedone-Lauriel, 1869. P. 59–68.
64. *Leeuw T. de.* Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. 223 p.
65. *Lester J.* Between Modes and Keys: German Theory, 1592–1802. Stuyvesant, NY: Pendragon, 1989. 240 p.
66. *Lester J.* Compositional Theory in the Eighteenth Century. Cambridge: Harvard University Press, 1996. 357 p.
67. *Lowinsky E.* Tonicity and Atonality in the Sixteenth-Century Music. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961. 99 p.
68. *Perle J.* Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern. 4<sup>th</sup> ed., rev. Berkeley, CA: University of California Press, 1977. 158 p.
69. *Picken L., Nickson N.* Locational and Functional Names of Notes in Modal Note-Sets across Eurasia // *Music from the Tang Court*. Vol. 7: Some Ancient Connections Explored. New York: Cambridge University Press, 2007. P. 100–184.
70. *Powers H.* Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony // *Musical Theory in the Renaissance* / ed. by C. C. Judd. New York: Routledge, 2016. P. 169–212.
71. *Powers H. S.* From Psalmody to Tonicity // *Tonal Structures in Early Music* / ed. by C. Judd. New York: Garland, 1998. P. 275–340.
72. *Powers H. S.* Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony // *Journal of American Musicological Society*. Vol. XXXIV (1981). P. 428–470.
73. *Prosdocimo de Beldemandis Tractatus de contrapuncto* // *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbetina alteram* / ed. by E. Coussemaeker. Vol. 3. Paris: A. Durand et Pedone-Lauriel, 1869. P. 193–199.
74. *Reese G.* Music in the Middle Ages. New York: W. W. Norton, 1940. 502 p.
75. *Ringer A. L.* Melody // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. / ed. by St. Sadie. London: Oxford University Press, 2001. Vol. 16. P. 363–373.

76. *Vlcek H.* Manuscript Accidentals in the Music of Guillaume de Machaut. Vol. I. Submitted for PhD examination. London: Department of Music King's College, 2002. 254 p.
77. *Vos J., Meeùs F.* De L'introduction de la diaphonie et la rupture de la tradition grégorienne au XI e siècle // *Sacris erudiri*. VII (1955). Bruges: L'Abbaye de Steenbrugge-Lez-Bruges, 1956. P. 177–218.
78. *Zarlino G.* L'istituzioni armoniche <...>. [Venice: Franceschi, 1573] / a cura di S. Urbani: [Электронный ресурс]. URL: [https://www.diastemastudiericerche.org/PDF/Zarlino\\_lock.pdf](https://www.diastemastudiericerche.org/PDF/Zarlino_lock.pdf) (дата обращения: 23.07.2018).