

Иза́лий Зе́мцовский

М. Ф. ГНЕСИН О СИСТЕМЕ ЛАДОВ ЕВРЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

(ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА КОМПОЗИТОРА)

*Светлой памяти А. А. Горковенко (1939–1972), кол-
леги и друга, автора статьи «Ладовые основы ев-
рейской народной песни» (1963), к 40-летию со дня
его безвременной кончины*

В Российском государственном архиве литературы и искусства в Москве хранится богатейший фонд Михаила Фабиановича Гнесина (1883–1957). Позволю себе сосредоточиться на фрагментах лишь одной его рукописи, датируемой маем 1929 года (ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 124, л. 35–63). В ней, наряду с кратким очерком истории еврейской музыки (особенно в России) и другими материалами по еврейской музыке, содержится ряд теоретических наблюдений автора, значение которых трудно переоценить даже сегодня, более чем 80 лет спустя, когда музыкальная иудаика обогатилась поистине незаурядными достижениями.

Отмечая, что «еврейская музыка по-видимому знала свой *древний расцвет*», а «история еврейской музыки отличается теми же чертами своеобразия, что и история еврейского народа» (л. 36), Гнесин особо останавливается на «истории *нового расцвета* еврейской музыки», когда она «обрела новую жизнеспособность и активность вместе с усилением национального

самосознания евреев к началу XX века». Гнесин сразу отдает должное таким ее российским деятелям, как Юлий Дмитриевич Энгель (1868–1927) — «зачинатель нового движения в среде евреев-музыкантов» (л. 38), Эфроим Шкляр (Ефрем Ильич Шкляр, 1871–1943?), первый автор песен «в еврейском роде», и Зиновий (Зусман) Аронович Кисельгоф (1878–1939), чьи «песенные записи послужили материалом, над которым работали деятели образовавшегося в 1908 году «Петербургского Общества Еврейской Народной Музыки» (там же). Среди «выдающихся деятелей еврейской музыки на Западе» Гнесин называет, в частности, «этнографа и исследователя еврейской песни Цви Идельсона» (л. 41, — имеется в виду Абрахам Цви Идельсон, 1882–1938).

Затем Гнесин характеризует те области традиционного музыкального творчества, которые изучаются в настоящее время (библейская кантиляция, синагогальные композиции и разнохарактерный фольклор, внимание к которому — «явление совершенно новое») и дает краткий обзор различных видов и жанров еврейской музыки, начиная с имевших место в истории попыток «выразить в общеевропейской нотной системе напевы библейской декламации» (л. 41). Его обобщения в этой области, хотя и лаконичные до конспективности, заслуживают внимания.

Согласно Гнесину, «традиционное напевное чтение» Библии происходит «в *тональных ладах*» (л. 41)¹. Он формулирует три принципиальных наблюдения: «1) система кантиляции представляет типический образец *accentus*'а², так как все сохранившиеся попевки не представляют собою сформированных мелодий, а явно приспособлены к убедительному в логическом отношении демонстрированию слоговых и словесных групп; 2) расстановка не в книгах Библии изобличает тонкий анализ логического процесса и при сопоставлении с сохранившимися попевками дает богатый материал для параллельного изучения речевых и музыкальных структур, и 3) библейский стих неотъемлем от музыки, осуществляясь с ритмико-метрической стороны в звучании, при широком использовании растяжений и пауз» (л. 41–42). При этом «в отношении интонационном, различные версии в системе кантиляции (польско-литовская, сефардийская и др.) представляют значительные различия» (л. 42).

Вычленяя *нигуны* (в рукописи *nigun'ы*) — «крайне выразительные песни без слов» — как специфический жанр еврейской музыки устной традиции,

¹ О том, как Гнесин понимал термин «тональный лад», см. здесь ниже, с. 37.

² Крайне любопытно, что в употреблении этого термина Гнесин следует как будто Комитасу (1869–1935), выдающемуся армянскому композитору и исследователю, с которым он встречался в Константинополе в 1913 году. Во всяком случае, в своих воспоминаниях 1946 года о встрече с Комитасом он явно дает пересказ слов последнего: «<...> еврейские традиционные попевки чисто речевого происхождения. Это — целешивший образец подлинного *accentus*'а» [5, 194]. Речь здесь идет не о еврейских кантиляционных акцентах, но о простых формах хоральной речитации. *Accentus* — та часть католической литургии, которая интонируется только священником или его представителем, тогда как *concentus* исполняется всеми прихожанами или хором [28, 5]. По крайней мере с начала XVI века понятием *accentus* определяли простейшие формы григорианского хора и противопоставляли их более развитым жанрам (*concentus*), к коим относили антифоны, респонсории и т. п. Подробнее см.: [41] (в 1970 году издательством Georg Olms, Hildesheim, было выпущено факсимильное переиздание всего трехтомника П. Вагнера). Основные сведения суммированы в [23].

Гнесин формулирует их «главные стилистические особенности — маркирование сильных долей посредством аподжиатур, различного рода украшающих звуков, посредством раздробления сильных долей на мелкие части, посредством скачков (нисходящих) на большие интервалы (сексты, октавы). В конструкции целого это же подчеркивание отдельных моментов проявляется в повторностях. Облюбованный оборот — сочетание нескольких звуков — нередко тотчас же повторяется; нередко повторения выделяющихся тактов или тактовых групп. Характерны частые переносы интонации *в пределах слога*, отражающие гибкую и богатую логическими и эмоциональными поворотами речь евреев» (л. 44).

Характеризуя «синагогальную музыку, то есть материал канторского и хорового пения», Гнесин не оставляет без внимания ее пестроту, но сразу подчеркивает: «Этот материал, представляющий смесь из элементов собственных и заимствованных у самых различных народов и в самые различные времена, заключает в себе однако основное ядро, послужившее базой для первоначальных исследований еврейской музыки со стороны ладовой <...>» (л. 43). И вот тут, еще до того, как перейти к обзору внесинагогального творчества евреев, Гнесин упоминает известный «Музыкальный Словарь» Гуго Римана. Он ссылается на статью о еврейской музыке, дополнительно помещенную в русском издании Словаря [21]. Как известно, эта статья опубликована там без подписи, но у Гнесина явно не было сомнения в ее авторстве, которое он безоговорочно и убедительно приписывает самому Ю. Д. Энгелю³.

«Еврейские песенные *звукоряды*, — пишет Гнесин в том же очерке, — до нашего времени были очень слабо изучены, как со стороны *лада*, так и, в особенности, со стороны *строй*» (цит. ркп, л. 45; курсив мой. — И. З.). Здесь снова следует отсылка к словарному тексту Энгеля, критическое комментирование которого, сопровождающееся изложением собственной и, как представляется, глубоко самостоятельной концепции Гнесина, и составляет содержание нижеследующего.

Сразу обратим внимание на терминологию автора — тут явно вводится определенное соотношение таких базовых категорий современной теории лада, как *звукоряд*, *лад* и *строй* — соотношение чрезвычайно важное и поныне актуальное, однако вводится без сколь-либо подробного определения каждого термина⁴. Не исключено, что в этом черновом виде данный текст не предназначался Гнесиным для публикации и скорее был своего рода памяткой автора, неким проспектом того идеального исследования, которое виделось ему в то время. К сожалению, развернуть эти тезисы до формата монографии Гнесину было не суждено — начались тяжкие годы беспреце-

³ Взаимоотношения Гнесина с Энгелем — особая тема. Подчеркну, что они испытывали огромное уважение друг к другу. «В одно прошу Вас верить, — писал Гнесину Энгель в неопубликованном письме к нему из Тель-Авива, датированном 29 марта 1925 года, — в мою глубокую симпатию к Вам и к Вашей музыке и в мою готовность всячески и во всем помочь Вам — сколько в силах» (ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 804, л. 2).

⁴ Признаемся, однако, что разноречивых позиций в этой области теории музыки существует и поныне.

дентного государственного вмешательства в жизнь и творчество советских художников⁵.

Тем не менее, значение публикуемой рукописи М. Ф. Гнесина далеко выходит за рамки комментирования позиции Ю. Д. Энгеля. Однако для того чтобы вполне оценить незаурядное новаторство Гнесина-теоретика (или, как он сам характеризовал себя, «размышляющего музыканта» [7]), целесообразно напомнить позицию Энгеля-теоретика — хотя бы в той мере, в какой она выражена в указанной Гнесиным словарной статье. Принципиально важно при этом то обстоятельство, что оба автора, Энгель и Гнесин, были не только музыковедами, но и композиторами, и оба — как теоретики и как практики — воспитывались в традициях русской школы (Энгель в Москве, Гнесин в Петербурге). Чрезвычайный интерес могло бы представить аналитическое сопоставление их творчества в области еврейской музыки с уровнем их теоретизирования в той же области — сопоставление, которое целиком выходит за рамки настоящей публикации⁶.

Обобщения, предложенные Энгелем в Словаре Римана, были вполне закономерными в свете еврейской мысли о музыке конца XIX века. Он писал⁷: «<...> музыка современной еврейской литургии состоит из трех элементов: традиционного *ritus*'a ("нуссох"⁸) как ядра; смеси разнородных напевов как продукта арабизации; современных мелодий в западном духе. Важнейший — нуссох, по преданию заключающий в себе остатки музыки времен Давида. Мелодии его построены на четырех ладах, носящих название соответственных молитв: 1) *ahavo-gabba gust* (*gustus* — «вкус»): вверх *e, f, gis (!), a, h, c, d, e*; вниз те же тоны, с тою же увеличенной секундой, которой нет ни в греческих, ни в церковных ладах; 2) *ischtabach-gust*: вверх *a, h, c, d, e, f, g, a*; вниз *a, g, f, e, d, c, b, a*; то есть вверх — эолийский лад, вниз — церковный фригийский; 3) *iekumpurkon-gust*: вверх *g, a, h, c, d, e, f, g*; вниз *g, f, e, d, c, b, a, g*; то есть вверх миксолидийский, вниз — церковный дорийский; 4) *mischeberach-gust*: вверх *a, h, c, d, e, f, gis, a*; вниз *a, g, fis, e, dis, c, h, a*; этот любимый лад — особенно смешанного происхождения: даже в одном направлении (вниз) он состоит из двух различных тетрахордов: *a, g, fis, e* (миксолидийский) и *dis, c, h, a*, напоминающего венгерские и кавказские мелодии» [21, 1513].

Отталкиваясь от данной Энгелем характеристики четырех ладов (*sic!*), Гнесин делает заключение принципиальной важности: «Эти звукоряды (*sic!*), охватывающие лишь одну из областей еврейской музыки, совершенно не

⁵ О том, что пришлось пережить самому М. Ф. Гнесину в те годы, см. подробнее в двух статьях Екатерины Сергеевны Власовой, основанных на документах из архива композитора [3; 4].

⁶ Обращает на себя внимание тот факт, что если Энгель как еврейский автор находился во время работы над Словарем Римана, по сути, в начале своего целенаправленного композиторского пути, то у Гнесина в одном лишь 1929 году вышло из печати несколько значительных сочинений, связанных с еврейской тематикой или еврейским музыкальным тематизмом: «Песня о Рыжем Мотеле» (ор. 37), сюита «Еврейский оркестр на балу у городничего» (ор. 41), «На вьсах» (ор. 38), и Соната для скрипки и фортепиано (ор. 43).

⁷ Мною сохраняется правописание автора, но исправляются явные опечатки (напр., восстановлен пропуск тона «а» в восходящей схеме 3-го лада).

⁸ В современных публикациях приняты другие написания этого термина — *нусах*, *нуссах* или *носах*. См., например: [14; 25; 29; 33, 14; 36, 208; 37, 1017].

проанализированы в смысле строя (sic!) и могут представлять ценность лишь как исходная точка для дальнейших исследований» (цит. ркп, л. 45–46). Тем самым Гнесин довольно жестко формулирует свои фундаментальные предпосылки: необходимость охвата не одной, но *разных* «областей еврейской музыки», равно как обязательность анализа «ладовых звукорядов» (примем в качестве рабочей такую терминологию) с учетом их *строя*, так как они могут оказаться — и на поверку действительно оказываются — нетемперированными.

Насколько я могу судить, в области изучения музыкальных звукорядов ничего подобного этим предпосылкам Гнесина в то время (т. е. к концу 1920-х годов) еще не высказывалось⁹. Между тем, как сейчас становится известным, Гнесин уже в 1920-е годы настаивал на фиксации и учете малейших отклонений от темперации. В том же московском архиве мною обнаружено письмо З. А. Кисельгофа, датированное 13 января 1927 года и адресованное М. Ф. Гнесину, в котором выдающийся собиратель еврейской народной музыки писал: «Ваши указания относительно того, чтобы обратить внимание на особенную точность при расшифровке неясных звуков (правильных звуков неясной высоты) будут приняты к сведению...»¹⁰. Поэтому намеченная Гнесиным разработка проблемы звукорядов с учетом реального *строя* музыкального интонирования должна быть оценена чрезвычайно высоко — тем более что Гнесин не ограничивался одними призывами, но, как мы сейчас увидим, предложил нечто радикально новое и практически реализуемое как музыковедчески, так и, в идеале, композиторски. Более того, превосходное знание живого еврейского (прежде всего ашкеназийского) материала во всех его разновидностях и жанрах, равно сакральных и секулярных, а также широкий охват источников позволили Гнесину, по сути, впервые увидеть и охарактеризовать оригинальную *систему* ладов еврейской музыки.

Обратимся, наконец, к полному тексту того фрагмента рукописи М. Ф. Гнесина, который посвящен проблеме еврейских ладов (ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 124, лл. 46–53).

⁹ Хотя А. В. Никольский (1874–1943) в специальной и по-своему выдающейся статье отмечал, что «народный слух не знает современной темперации» [13, 49], он, однако, не вводил нетемперированность в свою теорию ладов, не придавал ей *системного* значения. Более того, поясняя объем термина «зукоряд», он включал в него, наряду с «диапазоном» и количеством звуков, «строй или лад» [там же, 9], т. е. вообще не делал различия между строем и ладом, что неприемлемо с сегодняшней точки зрения. Пионерская постановка вопроса Ю. Н. Тюлиным (1893–1978) о необходимости исследования именно строя музыки устной традиции (на русском материале) датируется лишь 1937 годом [17, 85–87]. Акустические измерения интервалов, сделанные по просьбе Тюлина, впервые были обнародованы только в третьем издании книги: [18, 113–120].

¹⁰ РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 504, л. 2. Речь в письме идет о работе по расшифровке фоноваликов из собрания Кисельгофа. Обращают на себя внимание слова в скобках — они звучат как цитата из разъяснений Гнесина. В другом письме, датированном 26 мая 1926 года и адресованном опять же Гнесину, Кисельгоф полностью приводит важный документ, относящийся к поднятому здесь вопросу. Цитирую фрагмент его в передаче Кисельгофа: «На заседании музейной комиссии Еврейского Историко-Этнографического Общества, под председательством Л. Я. Штернберга, от 24-го января с. г. постановлено: 1) Принять Ваше предложение о расшифровке валиков при участии комиссии из Мильнера, Штрейхер и меня, проверке уже расшифрованных фонограмм и приведении в систему всего остального материала...» (там же).

«Изучение ладовой структуры еврейской музыки в целом (библейская кантиляция, синагогальные напевы, народная музыка вокальная и инструментальная) приводит к системе довольно своеобразной, хотя и имеющей родство и с древнегреческой системой, и со звукорядами у других народов Востока.

Позволю себе предложить здесь такого рода попытку теоретически охватить ладовые возможности еврейской песни, исходя из известных уже ладов синагогальной музыки и отмечая хотя бы элементарным образом особенности настройки.

Большими буквами (А, I, J, М) показаны [в нотных схемах и примерах] эти лады (по названию молитв: *ahavorabba, ischtabach, jekumpurkon, mischeberach*).

Всю систему, в основном виде, всего естественнее привести к фригийскому (греческому дорийскому) трехоктавному звукоряду¹¹:

e	f	g	a	h	c	d	e	f	g	a	h	c	d	e	f	g	a	h	c	d	e	
fis	gis			b	cis	dis		fis	gis			b	cis	dis	es	fis	gis			b	cis	dis

из которого [из данного сводного звукоряда. — *И. З.*] можно извлечь шесть различных октохордов всей системы [октохорды построены соответственно от *e, a, d, g, c* и *f*. — *И. З.*]. Однако надо сразу же оговориться, что лишь немногие из звуков указанного звукоряда являются устойчивыми. Устойчивость здесь понимается двояко: в смысле совпадения со звуками общепринятой системы и в смысле неизменяемости при движении мелодии вверх или вниз. Удовлетворяющие этим условиям звуки и составляют опорные точки входящих в систему ладов¹². Лад VI [построенный от звука *f*. — *И. З.*] должен рассматриваться по преимуществу как модулирующий.

Устойчивыми в смысле строя в пределах каждого лада являются только лишь два звука — ограничивающие его нижний терахорд и октава к нижнему звуку.

Фригийский лад не случайно избирается здесь основой для системы, так как фригийские каденции, понимаемые в современности как заключение на доминанте минора, являются наиболее типичными для еврейской музыки. При этом осуществляется и мажорная терция фригийского каданса, но не как темперированная большая терция, а как слегка подтянутая «неустойчивая» интонация между малой и большой терциями.

¹¹ Гнесин разъясняет нотные схемы, прилагаемые к рукописи (см. далее, примеры 1–4), и делает примечание: «Мелким шрифтом показаны возможные изменения ступеней в различных ладах» (цит. ркп., л. 47).

¹² Здесь (л. 47) Гнесин ссылается на схемы, приводимые далее (см. примеры 1–4). Все ладо-звукоряды приведены у Гнесина в буквенном выражении. Для большей наглядности я позволил себе «перевод» их в нотную графику.

Три первые из указанных ладов (от *e*, *a* и *d*) являются минорообразными; последующие три (от *g*, *c* и *f*) — мажорообразными.

Каждый из ладов может существовать как в неизменяемом виде при движении мелодии вверх и вниз, так и в изменяемом¹³. В первом случае особенно ясно слышатся нетемперированные интонации на неустойчивых ступенях этих ладов, которые можно было бы назвать ладами *тональными*:

1 Схема тональных ладов

I и II

II и III

III и IV

IV и V

V и VI

¹³ В современной литературе о еврейской музыке встречается и отрицание этого тезиса. См., например: [32]. С электронной публикацией этой статьи можно познакомиться на странице по адресу: <http://geoffreyshisler.com/Knapp2.html>

Во втором случае интонация как бы подтягивается, чтобы острее ощущались перестановки в местах полутонов, при движении мелодии вверх и вниз. Эти лады могут быть названы *модулирующими*:

2

Схема модулирующих ладов

I

II

III

IV

V

VI

Как правило, полутоны при движении вниз переставляются на одну ступень ниже. Характерно, что эти явления касаются почти исключительно нижнего тетрахорда — в противоположность мелодическому минору, где изменения, хотя и другого типа, производятся в верхнем тетрахорде:

3

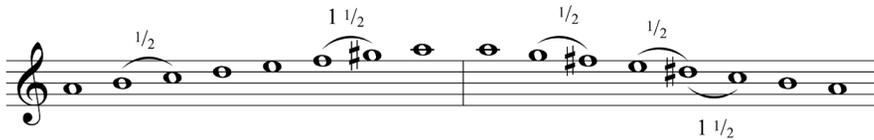
Схема модулирующих ладов при нисходящем движении

The image displays five musical staves, each containing a descending scale of eight notes in treble clef. The first scale is labeled 'i' and the second 'j'. The notes in scale 'i' are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F#4. The notes in scale 'j' are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F4. An upward-pointing arrow is positioned above the second-to-last note of each scale.

Острота различий между ладами в этой системе значительно сглаживается благодаря тому, что нижние из звуков, образующих полутоны, настроены не так высоко, как при системе темперации, благодаря чему различие между малыми и большими секундами и терциями не так остро.

Только звук *g* в первом ладу (см. пример 1 на с. 34) является промежуточным между *g* и *gis*; лад этот может восприниматься как имеющий увеличенную секунду в нижнем тетрахорде (минор от доминанты). По этой же причине, то есть вследствие неустойчивости звука *d*, лад этот иногда трактуется как обладающий двумя увеличенными секундами.

Совершенно своеобразным является имеющийся в системе *модулирующий лад*¹⁴ с увеличенной секундой:



При движении вверх лад этот представляет собой отдельный октохорд, при движении вниз — слитный октохорд с добавочным звуком внизу. При этом тетра хорды, составляющие лад, меняются местами¹⁵.

при движении вверх	a	h	c	d	e	f	gis	a
при движении вниз ¹⁸	a	h	c	dis	e	fis	g	a

Таким образом, перемена в размещении характерных интервалов полутона и полутортона в связи с направлением мелодии служит средством модуляции в еврейской ладовой системе.

Другим модуляционным приемом служит отклонение в сторону «мажоризирующих» ладов: IV, V и VI, которые достигаются простым ходом на ступень большой секунды вниз от тоники II, III или IV лада с пониженной терцией. Обратная модуляция легко осуществляется основным модуляционным приемом, при меняющемся направлении мелодии.

«Тональные» лады еврейской ладовой системы мы можем считать *диатоническими в пределах нетемперированного строя*; «модулирующие» лады, по настройке ближе подходящие к темперированным, как бы опираются на хроматические возможности неустойчивых ступеней, хотя *непосредственного сопоставления ступеней с различными хроматическими знаками здесь не имеется*. Зато еврейской музыке не чуждо явление подлинного энгармонизма или ультрахроматизма, когда модуляция из лада в лад производится путем *подтягивания неустойчивых ступеней* на расстояние меньше полутона.

¹⁴ Минорного наклонения (согласно указанию на схеме в рукописи. — И. З.). См. выше схеме модулирующего лада, помеченного Гнесиным литерой «М», то есть относящегося к типу *mischeberach steiger*. (Примечание Гнесина в связи с модулирующими ладами: «V-й [лад] переходит в III-й данной тональности, то есть в секундный миноризированный или параллельный».) Схема приводится по цитируемой рукописи, л. 50.

¹⁵ Поясняю: Гнесин сопоставляет — при движении вверх — два отдельных тетра хорды, не имеющих общего тона, в пределах октавы «ля-ля¹», с последованием интервалов в первом восходящем тетра хорде *тон — полутон — тон* и во втором восходящем тетра хорде *полутон — полутон — тон*, и — при движении вниз — два слитных тетра хорды, связанных общим тоном «ми», в пределах септими «ля¹-си» с добавочным звуком внизу (точнее было бы сказать, что это не слитный октохорд, а септахорд с добавочным звуком в конце). При нисхождении последование интервалов, составляющих тетра хорды, действительно меняется местами: теперь это *тон — полутон — тон* в первом нисходящем тетра хорде и *полутон — полутон — полутон* во втором нисходящем тетра хорде.

На листе 52 своей рукописи М. Ф. Гнесин завершает изложение открытой им системы еврейских ладов, после чего формулирует следующее принципиальное заключение более общего характера (цитирую лл. 52–53):

«Эта система, как уже было сказано, охватывает со стороны *интонации* все виды еврейской народной музыки — вокальной и инструментальной. Библейская кантиляция производится по преимуществу в «тональных» ладах, отчасти пользуясь и модулирующими»; синагогальные напевы¹⁶ и народная песенно-танцевальная музыка широко пользуются всеми модуляционными возможностями, заложенными в приводимой здесь системе.

Дальнейшие исследования должны установить точные акустические отношения и ладовые значения неустойчивых звуков в различных ладах еврейской музыки.

Применение элементов подлинной народной музыки, создание самостоятельных мелодических построений в духе еврейской песни, интуитивное и сознательное следование народным ладам и их дальнейшее развитие, попытки в гармонии и полифонии при двенадцатиступенной темперации *найти средства для отражения народной интонации*, для придания рельефности различным народным музыкальным элементам и для их культурно-художественного возвеличивания — вот пути тех из современных композиторов, которые в настоящее время делают первые шаги к созданию так называемой еврейской школы в музыке»¹⁷.

Привожу копию одной страницы (ф. 2954, опись 1, ед. хр. 124, л. 33) из рукописи М. Ф. Гнесина, содержащей фрагмент открытой им ладовой системы в ее буквенном выражении (см. след. стр.)¹⁸.

¹⁶ В связи с синагогальными напевами не могу не привести хотя бы фрагмент из другой замечательной рукописи, хранящейся в том же архиве (ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 112, л. 32–33) и датируемой тем же 1929 годом — страшным «Годом Великого Перелома», как его тогда называли. М. Ф. Гнесин ставил вопрос: «...есть ли место пафосу подлинно синагогального канторства в намечающихся путях народной культуры?». И сам давал на него удивительно проникновенный ответ: «Думается мне, что ныне заканчивается “эпоха великих канторов” — этот знаменательный момент, когда поток культуры общей и музыкальной впервые сливает свои воды с несохшими еще водами в озере наивной веры. И еще думается, что мы, люди “эпохи всяческих переломов”, по праву отворачиваясь от синагоги с ее ненужным нам и значительно уже увядшим культом, с ее наслоившимися в течение тысячелетий обезьянствами в отношении ко всем “господам” и соседям еврейского народа, что мы все же по непростительному заблуждению не заметили в ней, пропустили явление редкой красоты и значительности — цвет подлинного лирического творчества в личностях и проявлениях “великих канторов”!».

¹⁷ О таких композиторах, и прежде всего о его коллегах по Обществу Еврейской Музыки, сохранилось знаменательное признание самого Гнесина: «<...> во всяком случае, мы от песенок пришли к сонатам, симфониям и операм и, в известной мере, действительно, то, что пишут еврей-композиторы на национальной почве, отличается от работ евреев-композиторов, не осознавших себя евреями» (см. там же, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 124, л. 85 об. — из текста интереснейшего выступления Михаила Фабиановича на заседании Московского Общества Еврейской Музыки).

¹⁸ Благодарю В. Н. Юнусову и В. Недлину за оперативную помощь в получении электронной копии этого драгоценного архивного документа.

На следующей странице рукописи (л. 54) приведен нотный пример — библейский напев (Ис. 35:1–2) в нотации самого Гнесина, сопровождаемый его кратким ладовым анализом:

Je - su - sum mid - bar we - zij - ja

We - ta - gel a - ra - ba

We - ti frah ka - ha - ba - zza - let

Pa - ro - ah ti - frah

we - ta - gel.

Затем (л. 55) Гнесин дает русский перевод еврейского текста приводимого фрагмента¹⁹ и предлагает оригинальную трактовку (в своей терминологии) его ладового становления. Цитирую: «Учитывая специфику “gis”, это не ля минор с седьмой натуральной и фригийским [т. е. на доминанте ля-минорного лада. — И. З.] кадансом в середине напева, а первый [I] тональный лад, который сменяется четвертым [IV] мажоризирующим и, далее, посредством «энгармонического» подтягивания звука *соль*, происходит возвращение к первоначальному [т. е. первому тональному. — И. З.] ладу».

Таково основное содержание обнаруженной мною рукописи.

Публикуемый текст представляет незаурядный интерес сразу с нескольких точек зрения. Прежде всего, здесь изложена оригинальная концепция

¹⁹ «Да возрадуются пустыня и суходол, // да возвеселится степь // и да расцветет как нарцисс, // будет цвести и веселиться...» и т. д.

ладов еврейской музыки (ашкеназийской традиции), взятой в ее поразительном воображении целом, и сведена она к уникально сжатой форме *шести* основных ладо-звукорядных структур²⁰. Напомню, Энгель писал лишь о четырех ладах. Четыре лада характеризуются и в монографии современного израильского музыковеда Амнона Шилоа [39]²¹.

Во-вторых, М. Ф. Гнесин явно не считал открытую им систему насилием над конкретным материалом — им допускалось варьирование ступеней и модуляции, то есть она (система) отражала *живую жизнь* лада без малейшего догматизма²². Его теоретическая гипотеза, несмотря на конспективность изложения, исходит из реального звучания и потому оставляет место для всегда подвижной интонационной практики — отсюда принципиальное и новаторское внимание к натуральному, *нетемперированному* строю еврейского музицирования как музицирования, по существу, относящегося к миру устной традиции. Отсюда же исходная методологическая предпосылка автора: «Ладовые возможности еврейской песни» (л. 46) должны быть поставлены в связь с «особенностями *настройки*» (л. 47). Гнесин придерживался этой позиции и позднее — например, в своем ответе 1945 года американскому музыковеду Рене Б. Фишер²³: «<...> увеличенные секунды не более типичны для еврейской музыки, чем для музыки большого ряда других народов, причем они и не являются на самом деле увеличенными. Это *большие* секунды *нетемперированного* строя» [8, 200]²⁴. Но главное — он вводит в систему те звуки, которые в цитированном письме Кисельгофа определяются как «правильные звуки неясной высоты». Тем самым Гнесин делает по сути революционный шаг, впервые предлагая узаконить иррациональные (с точки зрения равномерной темперации) звуки в качестве полноправных тонов ладовой системы, и предпринимает это на базе еврейской традиционной музыки.

В-третьих, эта концепция находится в русле лучших теоретических достижений русской мысли о музыке своего времени (имею ввиду труды Б. Л. Яворского, Б. В. Асафьева, Ю. Н. Тюлина и др.) — во всяком случае, терминологически она изложена так, что и сегодня звучит не анахронично

²⁰ Эту систему можно было бы назвать *еврейским гексаихом*. Слово «гексаих» (по-гречески ἑξάϊχος) означает «шестигласие». Ю. Н. Холопов употреблял этот термин для обозначения системы шести ладов древнерусской музыки на основе обиходного звукоряда — системы, которую он считал уникальной в мировом масштабе. «Нигде больше среди великих модальных континентов древности подобной системы не существует» [20].

²¹ Правда, здесь указаны другие (по первым словам молитв) названия ладовых звукорядов (штайгеров): *адонай малах*, *маген авот*, *ахава рабба* и *селиха* [39, 126] — т. е. с перечнем Энгеля совпадает только один *ахава рабба* лад.

²² Позднее, говоря о своем отношении к ладовой системе Б. Л. Яворского, Гнесин был откровенен: «Я опасался, может быть, и несправедливо, что система эта на смену одному догматизму способна будет внедрить другой; а догматизм в искусстве, и не только в искусстве, для меня трудно выносим» [6, 74].

²³ Рене Б. Фишер (Renée Breger Fisher, 1918–1976) — американский композитор, контрабасистка, органистка, пианистка, музыкальный издатель. Дипломная («магистерская») работа о юморе в музыке была защищена ею в Колумбийском университете под руководством Курта Закса. С 1977 года существует независимый фонд ее имени, помогающий молодым музыкантам США и проводящий конкурсы молодых пианистов.

²⁴ У автора разрядкой. — И. З.; ср.: [там же, 205].

и потому представляет не только исторический интерес, но может быть включена в контекст современных дискуссий²⁵. Среди отечественных публикаций, непосредственно посвященных еврейским ладам и увидевших свет уже после кончины М. Ф. Гнесина, напомним статьи М. Я. Береговского (1892–1961) [1], А. А. Горковенко [9], М. И. Вайнштейн [2] и Е. В. Хаздан [19].

В-четвертых, наблюдения Гнесина сопоставимы с достижениями зарубежной еврейской мысли о музыке, хотя никаких библиографических отсылок в самом тексте не имеется. Знаменательным остается самый год, в который эта концепция была записана, — 1929. Для советской России то был год угрожающе резкого поворота вправо²⁶; в США в октябре началась так называемая Великая Депрессия (1929–1933). Год оказался в высшей степени неподходящим для серьезной работы в области истории и теории еврейской музыки, по крайней мере, для развертывания таковой в Советской России. Но опубликовать уже написанное — правда, в США — оказалось все же возможным. И потому, вопреки всякой внемusicalной логике, мировая еврейская музыкальная общественность именно в 1929 году обогатилась выходом из печати первого в своем роде фундаментального труда — монографии Абрахама Цви Идельсона «Еврейская музыка в ее историческом развитии» [31]. Можно быть уверенным, что в момент обдумывания обсуждаемой ладовой системы эта книга не была известна Гнесину. Однако он, безусловно, был знаком с первыми пятью из десяти томов фундаментальной «Сокровищницы Еврейских Восточных Мелодий», собранных и изданных тем же Идельсоном в 1920-е годы [30].

И в-пятых — как говорится, последнее по счету, но не по важности, — открытие Гнесина, если не ошибаюсь, оказывается, по сути, первым в истории музыковедения опытом формулирования *системности ладов* отдельно взятой музыкальной культуры. Во всяком случае, его наблюдения были зафиксированы задолго до того, как Х. С. Кушнарев (1890–1960) в своем теоретическом шедевре на армянском материале выстроил «сложную, многоветвистую и многоярусную ладовую систему высшего порядка» [12].

Я абсолютно убежден, что главной причиной, побудившей Гнесина взять за перо для записи этих нескольких, но столь содержательных страничек, явилось именно то, что ему *открылась* с и с т е м а. Он не мог не восхититься ее столь не примитивно симметричной красотой — парностью трех миноро- и трех мажорообразных ладов, существующих на основе нетемперированного строя, — всего шести ладов, обладающих неисчерпаемым богатством интонационных возможностей. В зависимости от мелодического движения, то есть с учетом изменчивости или неизменяемости звукорядов при

²⁵ О последних подробнее см. в обстоятельной статье израильского коллеги Эдвина Се-руси, отмеченной поистине энциклопедическим охватом: [38].

²⁶ Напомним некоторые факты: 7 ноября 1929 года в газете «Правда» появляется статья И. В. Сталина о «великом переломе» в сельском хозяйстве, а 27 декабря 1929 года Сталин заявляет о начале сплошной коллективизации и о переходе к политике «ликвидации кулачества как класса». 1929 год — начало культа личности в СССР. Начавшаяся в том же году всесоюзная антирелигиозная кампания («осенний антирелигиозный поход») нанесла сильный удар по еврейской религиозной жизни в стране, а в июне 1929 года еврейская религиозная община в Ленинграде была ликвидирована как «буржуазная» и «националистическая».

направлении мелодии вверх или вниз, ему открылись лады «тональные», диатонические, и лады «модулирующие», обладающие хроматическими потенциями. Два характерных интервала — полутон и полуторатон — обрели свою специфическую функцию в качестве модулирующих. Ладовая система оказывалась в то же самое время системой интонационной, словно излучающей всю прелесть этнической своеобычности. Не случайно Гнесин специально подчеркивал так поразивший его самого вывод: «эта система охватывает со стороны интонации все виды еврейской народной музыки» (л. 52. Курсив и разрядка мои. — И. З.).

Может быть, я ошибаюсь, но мне представляется, что субъективно Гнесиным переживалось тогда ощущение пусть несоизмеримое, но в чем-то все же сопоставимое с творческим восторгом Д. И. Менделеева, которому однажды открылась его периодическая система химических элементов.

В своем роде непревзойденная монография А. Ц. Идельсона, хронологически как бы сопутствующая гнесинскому тексту, отмечена незаурядно широким охватом сравнительного материала. В ней предложен уникальный опыт описания, классификации и сопоставления едва ли не всех встречающихся в еврейской (не только ашкеназийской, но и сефардской) музыке звукорядов и ладов (*scales, modes и steigers/shteygers*). И, тем не менее, в книге Идельсона отсутствует обоснование системности ладов еврейской музыки. Это обстоятельство ни в коей мере не преуменьшает значение его выдающегося труда, но лишь косвенно свидетельствует в пользу самостоятельности и оригинальности мышления Гнесина.

Известные мне опыты выстраивания ладовых систем той или иной этнической традиции — примета науки только последнего полувека. В первую очередь здесь должно быть названо имя Александра Александровича Горковенко, в своей кандидатской диссертации предложившего «диатонико-хроматическую, а не просто диатоническую ладо-звукорядовую систему украинских народных песен» [10, 15]²⁷. Ему удалось убедительно изложить ее с завидной изящностью и наглядностью.

В области еврейской литургической и паралитургической музыки современные теоретики называют три основных лада, традиционно (начиная с Йозефа Зингера, 1886) именуемых по первым словам соответствующих молитв и располагаемых по степени их структурного усложнения — (1) *magen avot*, (2) *adonai malakh* (или *adoshem malakh*) и (3) *ahavah rabbah*, — и несколько дополнительных (таких, как *yishtabbah shteyger, mi shebberakh* или *av harahamim shteyger*) [34, 56–57]. При этом, однако, ни проблема строя, ни гипотеза о системности ладов — даже в рамках литургической музыки — не обсуждаются. Элияху Шлайфер, автор самой авторитетной на сегодняшний день обобщающей статьи по ладовой практике восточноевропейской

²⁷ О некоторых других опытах «системного» охвата ладозвукорядных структур, выполненных на самых разных основаниях, см., например: [11; 15; 16]. Автор двух последних работ Эдуард Пашиян (1923–2004) предложил оригинальную гипотезу о «всеобщей универсальной триандаксифонной [т. е. тридцатishестизвучной, от греч. числительного τριάντα ἔξι, 36] суперладовой системе». Вообще, идея «ладовых констант» и актуальности осознания «периодической системы» ладов (точнее, ладозвукорядов) в международном охвате была довольно популярна в 1960–1970-е годы. См., например: [22].

синагогальной музыки, утверждает, что исчерпывающей теории ашкеназийских синагогальных ладов не существует и поныне [ibid., 56]²⁸.

Филип Больман, известный американский специалист в области музыки ашкеназов, не без категоричности полагает, что «уничтожение ашкеназийского населения в Европе сделало невозможным определение того, образовывали ли в действительности *штайгеры* систему, лежащую в основе всей ашкеназийской музыкальной культуры» [26, 253]. Как видим, Гнесин в этом не сомневался и предложил свой опыт построения такой системы.

Я не думаю, что моей квалификации достаточно для определения того, насколько гипотеза М. Ф. Гнесина справедлива по отношению ко всем видам и жанрам еврейской музыки ашкеназийской традиции. Моя задача скромнее — ввести его открытие в научный обиход, сделать гнесинскую систему еврейских ладов фактом сегодняшнего дня. Время покажет, какое место эта концепция займет в науке ближайшего будущего.

²⁸ Там же см. обзор научной литературы вопроса. Напомню, что хронологически первым опытом звукорядного обобщения основных синагогальных ладов, предпринятым еще в XIX веке, оказались наблюдения венского кантора Йозефа Зингера (1841–1911), см.: [40]; с сокращениями (без нотных примеров) перепечатана в кн.: [28, 90–100]. Так называемая нотная таблица Йозефа Зингера, скорее всего сконструированная Э. Герсон-Киви на основе 24 музыкальных примеров брошюры Зингера, состояла из шести ладов: 1) Adoschem Malach; 2) Magen Avoth; 3) Ahavah Rabah; 4) Av Harahanim или Mi Sch'berach; 5) Jischthabah; 6) J'kum Purkan. Она воспроизведена в двух изданиях немецкой энциклопедии «Музыка в истории и в современности»: [24, 244; 27, 1551]. У самого Зингера такой шестиладовой таблицы не было — речь у него шла только о трех основных ладах, в его написании: (1) Jischtabach, (2) Mogen owaus и (3) Adonoi moloch.

Использованная литература

1. *Береговский М.* Измененный дорийский лад в еврейском музыкальном фольклоре (к вопросу о семантических свойствах лада) // Проблемы музыкального фольклора народов СССР: ст. и материалы / сост. И. И. Земцовский. М.: Музыка, 1973. С. 367–388 (Фольклор и фольклористика. Вып. 3).
2. *Вайнштейн М. И.* Ранние элементы еврейской (ашкеназийской) музыкальной традиции на примере напевов праздника Йом-Кипур // Традиция в истории музыкальной культуры: Античность. Средневековье. Новое Время / сост., отв. ред. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТ-МиК, 1989. С. 136–152. (Проблемы музыкознания. Вып. 3).
3. *Власова Е.* Венера Милоская и принципы 1789 года // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 154–160.
4. *Власова Е.* Проповедь жизни Михаила Гнесина // Музыкальная академия. 1993. № 3. С. 178–185.
5. *Гнесин М. Ф.* Из встреч с Комитасом // Гнесин М. Ф. Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. и общ. ред. Р. В. Глезер. М.: Советский композитор, 1961. С. 192–195.
6. *Гнесин М. Ф.* Мысли о Яворском // Б. Яворский. Т. 1. Воспоминания, статьи и письма / сост., ред. и предисл. И. С. Рабиновича, под общ. ред. Д. Д. Шостаковича. М.: Музыка, 1964. С. 71–77.
7. *Гнесин М. Ф.* О природе музыкального искусства и о русской музыке: заметки размышляющего музыканта // Музыкальный Современник. 1915. Кн. 3. С. 5–32.
8. *Гнесин М. Ф.* Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. и общ. ред. Р. В. Глезер. М.: Советский композитор, 1961. 321 с.
9. *Горковенко А. А.* Ладовые основы еврейской народной песни (1963) // Песенная лирика устной традиции: науч. ст. и публ. / сост. и отв. ред. И. И. Земцовский. СПб.: РИИИ, 1994. С. 223–231. (Серия «Фольклор и фольклористика»).
10. *Горковенко А. А.* Переменность диатонических ладов в украинских народных песнях. Автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л.: ЛГИТ-МиК, 1970. 26 с.
11. *Гулисаишвили Б. А.* Периодическая система ладов // Сообщения АН ГССР. 1976. Т. 82. № 3. С. 753–756.
12. *Кушнарев Х. С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Госмузиздат, 1958. 626 с.
13. *Никольский А.* Звукоряды народной песни // Труды Гос. Института Музыкальной Науки. Сборник Работ Этнографической Секции. Вып. 1. М.: Муз. сектор гос. изд-ва, 1926. С. 9–51.
14. Носах // Электронная еврейская энциклопедия. URL: <http://www.eleven.co.il/article/15304> (дата обращения: 15.11.2012).
15. *Пашинян Э. Р.* Универсальная суперладовая тональная система в армянской музыке // Историко-филологический журнал АН Арм. ССР. 1973. № 3 (62). С. 194–212.
16. *Пашинян Э. Р.* Универсальная суперладовая тональная система как основа ладовой классификации народной музыки // Искусствоведение: межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. И. Г. Брутян. № 4. Эстетика — подрастающему поколению. Ереван: АГПИ имени Х. Абовяна, 1980. С. 81–86.
17. *Тюлин Ю. Н.* Проблема строя народной музыки // Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Т. 1. Основные проблемы гармонии / под ред. проф. Б. А. Фингера и А. А. Адамяна. Л.: Музгиз, 1937. 192 с.
18. *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. 3-е изд. испр. и доп. М.: Музыка, 1966. 223 с.
19. *Хаздан Е.* Модальные основы идишского фольклора // Еврейская традиционная музыка в Восточной Европе: сб. ст. / ред. Н. С. Степанская. Минск, 2006. С. 85–116.

20. Холопов Ю. Н. Гексаих: ладовая система древнерусской монодии // *Musica theoricarum*-4: сб. ст. М.: МГК, 1998. С. 4–8. Электронная версия: URL: <http://www.kholopov.ru/hexa.html> (дата обращения: 15.11.12).
21. [Энгель Ю. Д.] Еврейская музыка // Риман Г. Музыкальный словарь / Перевод с 5-го немецкого издания Б. Юргенсона, дополненный русским отделом, составленным при сотрудничестве П. Веймарна, В. Преображенского, Н. Финдейзена, Ю. Энгеля, Б. Юргенсона и др. Перевод и все дополнения под редакцией Ю. Энгеля. М.—Лейпциг: Издание П. Юргенсона, [1901–1904]. С. 1512–1513.
22. Юсфин А. Нужна «периодическая система» ладовых форм // *Советская музыка*. 1970. №3. С. 105–107.
23. *Accentus* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: 2nd ed.: in 29 vols. / ed. by S. Sadie. Vol. 1. L.: Macmillan, 2001. P. 50.
24. Avenary H. Jüdische Musik. (A.) Geschichte der jüdischen Musik // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Erste Ausgabe / hrsg. von Fr. Blume. Bd. 7. Jensen—Kyrie. Kassel [u. a.]: Bärenreiter, 1958. Sp. 225–261.
25. Avenary H. Nusah // *Encyclopaedia Judaica*. Vol. 12. Jerusalem: Keter, 1972. Col. 1283–1284 [2nd ed.: Vol. 15. Detroit: Thomson Gale, 2007. P. 351].
26. Bohlman Ph. V. Jewish Music in Europe // *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 8. Europe / ed. by T. Rice, J. Porter, Ch. Goertzen. N. Y. and L.: Garland, 2000. P. 248–269.
27. Braun J., Hanoach A., Gerson-Kiwi E. und Cohen J. Jüdische Musik // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite neu bearbeitete Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Sachteil. Bd. 4. Hanau — Kartäuser. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1996. Sp. 1511–1569.
28. Dem Andenken Eduard Birnbaums. Sammlung kantoral-wissenschaftlicher Aufsätze / hrsg. von A. Friedmann. I. Teil. Berlin: C. Boas Nachf., 1922. 226 S.
29. Frigyesi J. Preliminary Thoughts Toward the Study of Music Without Clear Beat: The Example of “Flowing Rhythm” in Jewish Nusah // *Asian Music*. Vol. XXIV. №2 (Spring/Summer 1993). P. 59–88.
30. Hebräisch-orientalischer Melodienschatz / zum ersten Male gesammelt, erläutert und herausgegeben von A. Z. Idelsohn. 10 Bde. Bd. I. Gesänge der jemenischen Juden. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1914. XI, 158 S. Bd. II. Gesänge der babylonischen Juden. Bd. III. Gesänge der persischen, bucharischen und daghestanischen Juden. Bd. IV. Gesänge der orientalischen Sefardim. Bd. V. Gesänge der marokkanischen Juden. Berlin [u. a.]: Benjamin Harz, 1922; 1922; 1923; 1929. IX, 140 S.; VIII, 68 S.; XV, 280 S.; 119 S. Bd. VI. Der Synagogengesang der deutschen Juden im 18. Jahrhundert. Bd. VII. Die traditionellen Gesänge der süddeutschen Juden. Bd. VIII. Der Synagogengesang der osteuropäischen Juden. Bd. IX. Der Volksgesang der osteuropäischen Juden. Bd. X. Gesänge der Chassidim. Lpz.: Friedrich Hofmeister, 1932. XXVII, 234 S.; LVIII, 181 S.; XXXIV, 143 S.; XLI, 211 S.; XXVIII, 72 S.
31. Idelsohn A. Z. Jewish Music in Its Historical Development. N. Y.: Henry Holt and Company, 1929. 535 p.
32. Knapp A. The Ashkenazi Prayer-Modes: A Commentary on Their Development and Practice. Part 2 // *The Cantors’ Review*. The Magazine of the Association of Ministers Chazanim of Great Britain. Issue 27 (1981).
33. Levine J. A. Toward Defining the Jewish Prayer Modes with Particular Emphasis on the *Adonay Malakh* Mode // *Musica Judaica: Journal of the American Society for Jewish Music*. Vol. III. №1 (1980–1981). P. 13–41.
34. Schleifer E. Jewish Music. (III) Liturgical and para-liturgical. (3) Ashkenazi. (iii) The 17th and 18th centuries // *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*: 2nd ed.: in 29 vols. / ed. by S. Sadie. Vol. 13. L.: Macmillan, 2001. P. 56–57.
35. Scholes P. A. *The Oxford Companion to Music*. Tenth Edition Revised and Reset / ed. by J. O. Ward. N. Y.: Oxford University Press, 1992. 1189 p.

36. *Sendrey A.* Music in Ancient Israel. N. Y.: Philosophical Library, 1969. 674 p.
37. *Seroussi E.* Israel: An Overview // *Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 6. The Middle East / ed. by V. Danielson, S. Marcus and D. Reynolds. N. Y. and L.: Garland, 2002. P. 1013–1022.
38. *Seroussi E.* Music: The «Jew» of Jewish Studies // *Jewish Studies*. Yearbook of the World Union of Jewish Studies. Vol. 46 (2009). P. 3–84.
39. *Shiloah A.* Jewish Musical Traditions. Detroit: Wayne State University Press, 1992. 274 p. (Jewish Folklore and Anthropology Series).
40. *Singer J.* Die Tonarten des traditionelles Synagogengesanges (Steiger): ihr Verhältnis zu den Kirchentönen und den Tonarten der vorchristlichen Musikperiode. Erläutert und durch Notenbeispiele erklärt. Wien: Em. Wetzler, 1886. 19 S., 11 S. Notenbeilagen.
41. *Wagner P.* Einführung in die gregorianischen Melodien: ein Handbuch der Choralwissenschaft. 3 Bde. Dritter Teil: Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1921. XI, 590 S.