

*З.И. Глядешкина*

## **ТОНАЛЬНОСТЬ И МОДАЛЬНОСТЬ В РУССКОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ XIX ВЕКА**

Русское теоретическое музыкознание как самобытное научное творческое направление сформировалось только в начале XX века. До этого времени можно говорить лишь о выработке отдельных самостоятельных точек зрения на музыкальный процесс.

Идеи, свойственные музыковедению Западной Европы, в России распространялись очень медленно вплоть до середины XIX века, поскольку здесь еще не было профессиональной музыкальной среды, специальных музыкальных учебных заведений. Знания о музыке составляли лишь частицу интересов отдельных энтузиастов — профессионалов в других науках и искусствах. Однако и перед композиторами, и перед мыслителями уже тогда четко стоял вопрос о необходимости приобщения к научным знаниям о музыке, о сохранении русской национальной специфики и при сочинении, и при изучении, и при записи народной музыки. Освоение теоретических сведений, пришедших с Запада, не было пассивным, они всегда рассматривались сквозь призму народно-певческой культуры, церковной музыки, произведений композиторов молодой русской школы. Выработка самостоятельных точек зрения на музыкальный процесс произошла только во второй половине XIX — начале XX века.

Становление русской школы теоретического музыкознания имело два основания. Это изучение работ, созданных в Западной Европе, и осмысление русской музыки — новых произведений русских композиторов, старинной церковной музыки и фольклора.

На протяжении XIX века две страны оказали свое влияние на русскую теоретическую мысль — Германия и Франция: к середине XVII века, когда музыковедение евро-

пейского типа в России только делало свои первые шаги, французская и немецкая наука о музыке уже обладали богатой многовековой историей.

Воздействие французского и немецкого музыкознания было различным, и это сказалось, в частности, на понимании и применении в России основных понятий и терминов гармонии — *лад* и *тональность*. Трактовка понятия тональности в немецких традициях была характерна для учебного процесса в русских консерваториях, что обнаруживается в строении первых учебных пособий по гармонии, а также в работах, предназначенных для обучения юношества теории музыки в годы, предшествовавшие организации консерваторий. Французское музыкознание тоже оставило свой след в понимании критериев тональности, активно повлияло на понимание модальности — ладовости. Это сказалось на оценке специфики русского стиля в музыке, на содержании русских исследовательских работ, на практических рекомендациях, которые давали русские музыканты композиторам относительно гармонии и мелоса.

Тональность, как теоретическая категория, впервые была обоснована во Франции и получила различные объяснения как акустическая система (Жан-Филипп Рамо), как объект музыкально-психологического восприятия (Антон Бемецридер, Франсуа Бюссе). Термины *модальность* и *тональность* (*modalité* и *tonalité*) — французского происхождения. Впервые они были употреблены в 1817 году в «Историческом словаре музыкантов и любителей, покойных и живых, дополненном сведениями о музыке и других искусствах, имеющих отношение к ней» А. Шорона и Ф. Фейоля<sup>1</sup>. В Россию эти термины проникли значительно позднее, и понимание тональности и модальности первоначально складывалось с применением другой терминологии: мажор, минор, твердый лад, мягкий лад (*majeur, mineur, Tonart, Molltonart*). Случилось так, что в России XIX века, несмотря на множество переведенных на русский язык немецких теоретических трудов, большое влияние в вопросах научной интерпретации категорий лада и тональности оказали непереуведенные работы французских авторов, прежде всего Франсуа Жозефа Фетиса (1784–1871) и Франсуа Огюста Геварта (1828–1908).

Работы Фетиса оказали воздействие на Ганеева, а через него — на Яворского, на Способина в таком важном вопросе, как понимание музыкального процесса с позиций *тяготение — разрешение* на основе взаимодействия гармонических и мелодических

---

<sup>1</sup> *Choron A., Fayolle F. Dictionnaire historique des musiciens: artistes et amateurs, morts ou vivants qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts, qui y sont relatifs. Paris, 1817. P. 37.*

устоев и неустоев. Фетис, а затем и Танеев, противопоставляли лад и тональность по их внутренней структуре и по времени их возникновения. Воздействие Фетиса сказалось также на рассмотрении истории гармонии как смены нескольких эпох гармонического мышления.

Воздействие Геварта проявилось в трактовке эволюции гармонии как взаимодействия диатоники и хроматики и выделения различных смешанных форм — у Геварта «серий», состоящих из 7, 10, 12 и 17 звуков. Этот исходный тезис привел впоследствии Катугара к идее мажоро-минора, а еще позднее сказался на выработке в советском музыкознании теории хроматической тональности.

Следует отметить, что при изучении русскими музыкантами новой проблематики речь идет не о заимствовании теоретических идей, а об их творческом усвоении. Научные импульсы, которые пришли к нам из Франции, спустя некоторое время дали на русской почве новые оригинальные и свежие всходы.

В русском теоретическом музыкознании термин *лад* стал употребляться только в XIX веке. Несмотря на то, что его однокоренные слова — *ладить*, *ладоши*, *олады* и т. д. широко применялись в обычном разговорном языке, слово *лад* обычно связывалось с языческими божествами: «Ой, дид-Ладо», но не только. Обратимся к «Толковому словарю живого великорусского языка» Владимира Даля, том второй. Его второе исправленное и дополненное издание вышло в свет в 1881 году — уже после основания первых отечественных консерваторий. На трех страницах (232–234) раскрывается понимание слов с корнем *лад*. Здесь упомянуты *ладан*, *ладжина* (домотканая полосуха), *ладить*, *ладка* (глиняная сковорода), *ладно*, *лады-ладушки*, *ладья*, *ладонь*, *лажом* (класть кирпич). Относительно музыкальной трактовки Даль пишет так: «Согласие, взаимная стройность музыкальных звуков. *Скрыпки не в ладу, хотя кажется в лад настроены. Не в лад играют, поют рознят.* || Поперечные порожки на шейке балалайки, бандуры, гитары для перехвата пальцами, косточка на фортепианах. || Бочарная дощечка» и т. д.<sup>2</sup> Термин *лад* для обозначения звукорядного единства не зафиксирован.

Для обозначения звукорядного и интонационного единения в музыке на Руси издавна применялись другие термины — *глас*, *осмогласие*, *согласие*. Например, в «Сказаниях о пометах, еже пишутся в пении под знаменем» Ивана Шайдура (XVI век) мы чи-

---

<sup>2</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 2. 2-е изд. СПб.; М., 1881. С. 233.

таем: «...Следует знать о том, что не ради красоты пишутся пометы, но они показывают силу восьмигласного пения в согласиях, потому что в семи согласиях поет человеческий голос и, переходя из согласия в согласие, перевивается. Более семи согласий никоим образом нет во всех голосах»<sup>3</sup>.

В стихотворном послесловии к «Азбуке знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах)» Александра Мезенца (1668) сказано:

«Хотя пение имеет отличие от игры на струнах,  
Поскольку эта музыка не имеет гласов»<sup>4</sup>.

В середине XVII века в Россию проникает из Западной Европы термин *тон* — предшественник термина *тональность*, и сразу возникает противопоставление между терминами *тон* и *глас*.

В предисловии И.Т. Корнеева к «Грамматике мусикийской» (середина XVII века) говорится: «Ибо не только русское, но и греческое, и римское [пение] для незнающего совершенно отличаются, для знающего же оно одинаково: только в России его никто как следует не знает»<sup>5</sup>. И далее:

«В о п р о с . Какого тона, то есть гласа, троестрочное пение?»

О т в е т . В троестрочном пении нельзя найти тона, так как литургия написана не в одном тоне. Однако для знающего и то и другое написать не сложно, но только от низкого голоса или строки, поскольку эту же литургию можно написать как требует гармония»<sup>6</sup>.

Как видно из этих высказываний, русские музыканты XVII века были знакомы с пением греческой и римской церкви, отчасти — с теоретическими идеями. Однако, Корнеев считает, что «ступени тонов в России никому неизвестны»<sup>7</sup>.

Когда западноевропейская музыка в XVIII веке получает в России некоторое распространение, в музыкальный обиход постепенно проникают термины *мажор* и *минор*.

Первые упоминания о мажоре и миноре на русском языке фигурируют в русском переводе книги немецкого педагога и композитора Георга Симона Лелейна (1725–

---

<sup>3</sup> Цит. по: Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / сост. текстов, переводы и общ. вступ. статья А.И. Рогова. М., 1973. С. 96.

<sup>4</sup> Там же. С. 102.

<sup>5</sup> Там же. С. 126.

<sup>6</sup> Там же. С. 128.

<sup>7</sup> Там же. С. 127.

1781). Его «Клавикордная школа» была издана первоначально в Лейпциге в 1765 году на немецком языке, а затем переведена на русский и издана в Москве в 1773–1774 годах<sup>8</sup>.

Здесь употреблены термины *modus, major, minor* (способ, мажор, минор). Характерно, что термин *modus* переведен как *способ*<sup>9</sup>. Автор называет его следующие виды: 1) *modus durus vel major* — твердый способ, или мажор, и 2) *modus mollis vel minor* — мягкий способ, или минор.

В «Предуведомлении» к сборнику «Собрание русских народных песен с их головами, положенных на музыку Иваном Прачем» (1806) Н.А. Львов (1751–1803/1804) пишет: «По роду музыки русские песни можно разделить на протяжные, кои почти все в минорном тоне и которые называем мы армоническими, и на плясовые, которые по большей части веселого содержания, в тоне мажорном»<sup>10</sup>.

Принято считать, что впервые применение терминов *лад* и *тональность* в России произошло при издании в 1830 году перевода с немецкого языка на русский книги Иоганна Леопольда Фукса (1785–1853) «Практическое руководство к сочинению музыки». Автор книги — русский музыковед, немец по национальности. В нашем распоряжении оказалось второе издание этой книги с русским и немецким текстом<sup>11</sup>. Здесь, действительно, есть термин *лад*:

«Мы различаем три разнородные трезвучия, именно твердое, мягкое и укосненное. Сии три трезвучия в твердом ладе *C* суть следующие:

«Wir unterscheiden drei verschiedene Dreiklänge, nämlich den Dur, Moll und verminderlen Dreiklänge. Diese drei Dreiklänge in der Tonart *C dur*, sind folgende:

<sup>8</sup> Лелейн Г.С. Клавикордная Школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими советами изъясненное, сочиненное Г.С. Лелейном; с немецкаго на российской язык переведенное Императорскаго Московскаго университета студентом Федором Габлитцем. [М.], 1773–1774. См. об этом: Холопов Ю. [и др.] Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян (ред.), Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова (отв. ред.). М., 2006. С. 227.

<sup>9</sup> Холопов Ю. [и др.] Музыкально-теоретические системы. С. 241.

<sup>10</sup> Цит. по: Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. С. 229.

<sup>11</sup> Фукс И.Л. Новая метода, содержащая главные правила музыкальной композиции и руководство к практическому применению их; с кратким изложением оснований двойного контрапункта, канона и фуги с примерами и упражнениями / пер. с нем. Г.К. Арнольда. 2-е, вновь переделанное изд. «Практического руководства к сочинению музыки». СПб., [183–].

1) Твердое трезвучие *c* (основной тон) с большою терцией *e* и большою квинтою *g* (пример 1),  
 2) сродный мягкий лад твердого лада *C*, то есть *a* с малою терцией *c* и большою квинтою *e* (пример 2), 3) укосненное трезвучие *h* с малою терцией *d* и с малою квинтою *f* (пример 3)»<sup>12</sup>.

1) der Dur-Dreiklange *c* (Grund-ton) grosse Terz *e*, grosse Quinte *g* (Ziff. 1),  
 2) die verwandte Molltonart von *C dur*, namlich *a*, die kleine Terz *c*, und die grosse Quinte *e* (Ziff. 2),  
 3) der verminderte Dreiklange *h*, die kleine Terz *d*, und die kleine Quinte *f* (Ziff. 3)»:



Итак, немецкое *Tonart C-dur* переведено как твердый лад *C*, *Molltonart* — как мягкий лад. В немецком тексте нет термина *лад* с латинским корнем *modus*, а есть термин *Tonart*, который в немецком языке может трактоваться и как *лад*, и как *тональность*, что в старой теории было вполне допустимо: мажор и минор рассматривались прежде всего как лады. Термин *Tonart* мог иметь пояснение: *Kirchen-tonart* — церковный лад, *Durtonart* — твердый лад. Он может быть заменен термином *Tonalität* — тональность. Этот термин, однако, употребляется реже. Таким образом, термин *лад* в данном контексте — находка переводчика, Юрия Карловича Арнольда.

В книге Фукса есть упоминание о некоторых атрибутах *Tonart*, например, о *вводном тоне* (по-немецки *Leitton*), что заставляет нас понимать этот термин как *тональность*.

Книга Фукса вышла в свет в 1830 году. Во втором издании год публикации не обозначен. Это учебное пособие по гармонии, где есть методическая часть и задачи. Содержание книги — изложение основ тональности с ее аккордикой, соединением аккордов, решением задач и даже упражнениями по игре на фортепиано.

Спустя много лет, в 1886 году, Арнольд в своей книге «Гармонизация древнерусского церковного пения» поясняет, какой смысл он вкладывает в термин *лад*: «Слово: *Лад* (τρόπος, по латыни: *modus*, то есть оборот, а также и образ) означает звукоряд, составленный из двух однородных четверозвучных групп или тетракордов либо в раздельности (χατά διεξουξίην) либо в связи (χατά συναφήν)»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Там же. С. 6–7.

<sup>13</sup> Арнольд Ю. Гармонизация древне-русского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу. М., 1886. С. 15.

Таким образом, в его трактовке, *лад* — это греческое *τροπος* или латинское *modus*. *Тональность*, или *тон*, в трактовке Арнольда — это двухоктавный звукоряд<sup>14</sup>: такое понимание тональности в русском музыкознании не закрепилось.

Но вернемся в тридцатые годы XIX века.

В 1837 году выходит в свет том 9 «Энциклопедического лексикона» Плюшара<sup>15</sup>. Здесь помещена статья В.Ф. Одоевского (1803–1869) «Вводный тон», где приводится обозначение этого звука на разных языках: *Leitton, Unterhalbton, Subsemitonium, Note sensible*. Автор считает, что вводный тон — это есть «седьмая нота музыкальной скалы» и дает ему такое пояснение: «Свойство Вводного тона, основанное на естественном для нашего уха последовании звуков, которого основные законы доныне не открыты, состоит в том, что он дает предчувствовать тонику <...> или *вводит, ведет* к осьмой ноте скалы»<sup>16</sup>. Такое понимание вводного тона свойственно и немецкой, и французской традиции, но именно во Франции вводный тон рассматривается как важнейший атрибут тональности. Такая трактовка роли вводного тона закрепится в русском музыкознании.

В том же «Энциклопедическом лексиконе» несколько раз употребляются термины *лад* и *разрешение аккорда*: «Диатоническая гамма безгранична; лады (*modus*) или, вернее, по выражению наших древних рукописей, *погласицы* суть части гаммы, но не самая гамма: для ясности мы впоследствии за словом *лад* оставим значение лишь того понятия, которое немецкими теоретиками присвоено слову *Tonart*»<sup>17</sup>.

Статьи по музыке, вошедшие в четырехтомный «Словарь церковно-славянского и русского языка», изданный в Санкт-Петербурге в 1847 году, подготовил М.Д. Резвой (1807–1853) — русский виолончелист, лексикограф, инженер. Термин *лад* получает здесь следующее определение: «Лад — согласие музыкальных или певческих звуков», пример — «Не в лад играют и поют»<sup>18</sup>. Термин *глас* поясняется так: «Глас <...> в церковном пении: известный напев. Глас *первый, второй*, до восьмого включительно. — В

<sup>14</sup> Там же. С. 13.

<sup>15</sup> Энциклопедический лексикон. В 17 т. Т. 9. Вар — Вес / гл. ред. А. Шенин; СПб., 1837.

<sup>16</sup> Цит. по: *Одоевский В.* Опыт музыкальной ереси // Музыкально-литературное наследие / В. Одоевский; общ. ред., вступ. статья и примеч. Г.Б. Бернандта. М., 1956. С. 448–450.

<sup>17</sup> Цит. по: *Одоевский В.* Письмо кн. В.Ф. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке // Там же. С. 280.

<sup>18</sup> Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым Отделением Императорской Академии наук. В 4 т. Т. 1. СПб., 1847. С. 243.

просторечии: *запеть на девятый глас*, значит петь нестройно, ни на какой напев»<sup>19</sup>. Тоника — «основная нота в каком-либо музыкальном сочинении»<sup>20</sup>. Доминанта — «Пятый тон, квинта тоники»<sup>21</sup>. Здесь даются определения аккорда, вводного тона, строя и некоторых других терминов.

В 1850 году в Москве публикуется «Ручной музыкальный словарь» Адольфа Гарраса. Иностранные термины здесь обозначены латинскими буквами, а пояснения даны по-русски. Относительно лада сказано так: «*Modus major* — твердый лад, *Modus minor* — мягкий лад»<sup>22</sup>. Таким образом, под термином *modus* (лад) имеется в виду *тональность*.

Во второй половине XIX века в русском музыкознании происходит разграничение смысла терминов *лад* и *тональность*.

В 1854 году В.Ф. Одоевский в своей статье «Опыт музыкальной ереси» пользуется терминами и *лад*, и *глас* как синонимами и противопоставляет их *тональности*: «Септаккорд положил конец древним ладам, или нашим *гласам* <...> в коих, по моему убеждению, хранится зародыш будущего развития музыки»<sup>23</sup>. Термин *тональность* фигурирует, по-видимому, впервые: «Даже Фетис, которого имя нельзя произнести без искренней признательности, Фетис, который разогнал разные контрапунктические приведения счастливою мыслию о *тональности* (*tonalité*), простом и глубоком основании всякого гармонического движения, Фетис как бы испугался своего открытия...»<sup>24</sup>.

Позднее в статье «Музыкальные беседы» Одоевский писал: «Отличие чисто духовной музыки от светской или, точнее сказать, житейской состоит в свободном движении мелодии и созвучий первой из них. С введением трезвучия тритона (т. е. совпадения *si* с *fa*, иначе малой квинты по Марксу, или уменьшенной по Альбрехтсбергеру), музыкант должен был преклониться перед естественным влечением (подмеченным в теории тоналитета Фетисом) *fa* к *mi*, *si* к *ut*; фантазия закована в неумолимый септаккорд и в *note sensible* (*semitonium modi*). <...> Ухо, как бы замученное септаккордом, ощущает нечто похожее на радость, дождавшись его разрешения»<sup>25</sup>.

---

<sup>19</sup> Там же. С. 264–265.

<sup>20</sup> Там же. Т. 4. С. 236.

<sup>21</sup> Там же. Т. 1. С. 349.

<sup>22</sup> *Гаррас А.* Ручной музыкальный словарь с прибавлением биографий известных композиторов, артистов и дилетантов, с портретами, составленный Адольфом Гаррас. М., 1850. С. 107.

<sup>23</sup> *Одоевский В.* Опыт музыкальной ереси // Музыкально-литературное наследие. С. 450.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> *Одоевский В.* Музыкальные беседы // Там же. С. 465.



Одоевский дал свою трактовку термина *гамма*. Он различал *гаммы диатонические, хроматические и энгармонические*.

В поисках русской терминологии отразились особенности понимания лада и тональности во французском и немецком музыкознании XIX века. Во Франции уже давно произошло разделение признаков модальной и тональной гармонии (1817 год). Фетис начиная с 1830 года не только уверенно связывает феномен тональности с действием тритона, но и вносит дополнительные характеристики в понятие *тональность*, в том числе подчеркивая ее исторически изменчивые формы.

Противопоставление гармонии русской и гармонии европейской в России второй половины XIX века было связано с гармонизацией церковных напевов и народных песен, с различием между музыкой ладовой и тональной. Многие русские музыканты высказывали мнение, что русской песне не свойственны ни европейский мажор и минор, ни вводнотоновые обороты, ни ходы по звукам трезвучия и септаккорда. У Одоевского оно формулируется в статьях «Письмо кн. В.Ф. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке» (1863) и «Русская и так называемая общая музыка» (1867)<sup>26</sup>. Одоевский говорит о семи семиступенных погласицах, о распространенности секундовых, терцовых, квартовых оборотов, при этом *трезвучие* обозначено у него термином *триестествогласие*. «То, что ныне называют тональностью, есть не иное что, как обезображенный остаток гласов. Тональность собственно состоит в точном соблюдении так называемой мажорной гаммы...»<sup>27</sup>, — утверждает он и при гармонизации напевов советует сохранять диатонику. В связи с созданием учебника по церковному пению для народных школ (1866 год), Одоевский советует очистить церковную музыку от иностранных элементов и сделать соответствующей духу русской песни: «...если вы хотите, чтобы напев не погиб в вашем сопровождении, ограничивайтесь в контрапункте единственно нотами, представляемыми вам тою погласицей, к которой принадлежит песня»<sup>28</sup>.

В этой связи нельзя не упомянуть об основательном знакомстве Одоевского с трудами французского музыкального писателя Жозефа Луи д'Ортига, который изучал во-

---

<sup>26</sup> *Одоевский В.* Письмо кн. В.Ф. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке // Там же. С. 276–285; *Его же.* Русская и так называемая общая музыка: (исслед. к. В[ладимира] О[доевского]) // Там же. С. 318–330. Перепеч. из газ. «Русский», 1867, № 11–12.

<sup>27</sup> *Одоевский В.* Осмогласие // Там же. С. 451.

<sup>28</sup> *Одоевский В.* Письмо кн. В.Ф. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке // Там же. С. 284.

просы гармонизации «ровного пения» (plain-chant). По словам французского музыковеда Жака Шайе, д'Ортиг впервые предложил гармонизовать старинный напев исключительно звуками этого напева<sup>29</sup>. Для определения такого варианта гармонизации Шайе вводит новый термин *модальная тональность*<sup>30</sup>.

Конечно, в XIX веке теория музыки еще не использовала такие понятия, но совет Одоевского, как и Серова, при гармонизации напевов осьмогласия, а также и народных песен применять только диатонику — это признание модальной гармонии.

Разграничение лада и тональности четко выражено в работах А. Серова, особенно в статье «О великорусской песне и особенностях ее музыкального склада», написанной в 1868 году, уже после открытия консерваторий в Санкт-Петербурге и в Москве. Упомянув, что в настоящее время в музыке употребляется хроматическая модуляция и энгармонизм, Серов пишет: «Коренная, чистокровная великорусская песня чрезвычайно далека от всех этих “ухищрений музыкальной злобы” (как в шутку выражался М.И. Глинка). Русская песня 1) *не знает различия между мажором и минором*, хотя чрезвычайно часто звучит “будто в миноре”; 2) *никогда не покидает своего лада*, никогда не модулирует <...> Но точно также и самый мажорный лад, как “*tonart*”, почти во все не существует в чисто-кровной русской песне. Не имея обязательств обрисовывать звукоряд от *C* до *c* с непременно «вводным тоном» на предпоследней ступеньке, *русская песня не имеет и определенной тоники*: она начинается и оканчивается где ей вздумается, *на любом интервале из данных естественных семи*»<sup>31</sup>.

Своеобразно представлена у Серова трактовка модуляции в русской песне: «Что принимаем за модуляции из мажора в минор, или обратно, есть ничего больше, как свободное распоряжение тетрахордами и всеми естественными интервалами»<sup>32</sup>.

Не все музыканты проявляли интерес к теории лада и тональности. Например, в учебниках гармонии Чайковского и Римского-Корсакова нет термина *тональность*<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> «L'emploi exclusive, dans chaque mode, des sons de l'échelle» [«Употреблять в каждом ладу только его звуки»]. См.: *Nidermeyer L., Ortigue J. d'. Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*. Paris, 1856. P. 35

<sup>30</sup> *Chailley J. L'imbroglie des modes*. Paris, 1960. P. 9.

<sup>31</sup> *Серов А. О великорусской песне и особенностях ее музыкального склада: беседа в Москве 11 апр. 1868 г. / предисл. С. Юрьев. [М.], ценз. 1868. С. 9–11.*

<sup>32</sup> Там же. С. 33.

В учебнике П.И. Чайковского термин *лад* применяется в отношении мажора и минора. Однако, значительно чаще автор пользуется термином *гамма*. При переводе на русский язык «Музыкального катехизиса» И.К. Лобе Чайковский пользуется терминами *лад, гамма, мажорное и минорное наклонение*<sup>34</sup>.

В учебнике Н.А. Римского-Корсакова фигурируют два термина — *лад* и *строй*. Под термином *лад* имеются в виду *мажор* и *минор*. Термин *строй* — новый. Впервые этот термин применил А.С. Фаминцын при переводе с немецкого языка учебника гармонии Эрнста Фридриха Рихтера (“*Lehrbuch der Harmonie*”, 1853). Русский перевод книги вышел в 1868 году. Термин *строй* у Фаминцына — это аналог *Tonart*.

Римский-Корсаков широко пользуется этим термином, говоря, например, о близких и далеких строях. По смыслу — это аналог тональности.

В своем «Кратком музыкальном словаре» Ю.Д. Энгель определяет *лад* как «общую схему построения какого-либо диатонического звукоряда»<sup>35</sup>. *Строй* им трактуется как *Tonart* — «понятие, определяющее наклонение (то есть мажор или минор)»<sup>36</sup>. *Тональность* Энгель определяет, как и Г. Риман: «Круг созвучий, объединенных общим отношением к одному главному аккорду как к гармоническому центру»<sup>37</sup>.

Термин *строй* употреблялся в русском музыкознании до конца XIX века. Как уже было сказано, им пользовались Фаминцын, Энгель и при переводе работ Гуго Римана «Упрощенная гармония, или Учение о тональных функциях аккордов» (М.; Лейпциг, 1896) и «Систематическое учение о модуляции, как основа учения о музыкальных формах» (М.; Лейпциг, 1898), а также Н.А. Римский-Корсаков в своем учебнике гармонии.

Тем не менее, в русском музыкознании укрепился термин *тональность*, созвучный и более близкий по смыслу скорее французскому слову *tonalité*, чем немецкому *Tonart*.

---

<sup>33</sup> Чайковский П. Руководство к практическому изучению гармонии: учеб. / сост. П. Чайковским. 9-е изд. М. [и др.], 1914; Римский-Корсаков Н. Практический учебник гармонии / под ред. М.О. Штейнберга; предисл. М.О. Штейнберга, И.И. Витоля. Изд. 20-е. М., сор. 2009.

<sup>34</sup> Лобе И.К. Музыкальный катехизис: пер. с нем. / И. Лобе; пер. П. Чайковского, пополненный по 27-му нем. изд. 22-е изд. М., 1905. С. 30–31.

<sup>35</sup> Энгель Ю. Краткий музыкальный словарь: (Муз. терминология, крат. биограф. музыкантов, сведения по истории музыки, теории музыки, церк. пению и т. п.): сост. по слов. Г. Римана и др. М., [1907]. С. 90.

<sup>36</sup> Там же. С. 172.

<sup>37</sup> Риман Г. Музыкальный словарь / перевод с 5 нем. изд. Б. Юргенсона, под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг, ценз. 1901–1904. С. 1272–1273.

Мысль о выявлении национального своеобразия русской музыки средствами диатоники разрабатывалась и А.С. Фаминцыным. В своей рецензии «О сочинении господина Шафранова...» в 1881 году он пишет: «...вопрос о ближайшем изучении народного песнопения нашего, а также об избавлении его от чужеземного ига, и по времени, и по существу своему, отчасти даже и по отношению к деятелям, подвизавшимся на этом поприще, совпадает с тем же вопросом в области древнецерковного нашего пения. Связующим звеном древнецерковного и народного пения нашего служит лежащая в основании того и другого диатоническая гамма»<sup>38</sup>.

Идеи относительно особой роли ладовых форм музыкальной организации в выявлении национальной самобытности музыки, которые разрабатывались Одоевским, Серовым и другими русскими исследователями, ближе французскому, чем немецкому музыкознанию.

Однако тональность во Франции не рассматривали как застывшую форму и анализировали процесс ее трансформации. За основу было взято соотношение гармонических и мелодических устоев и неустоев. Уже в 30-е годы XIX века вышли в свет первые работы Фетиса, затрагивающие эти проблемы. Свое полное изложение эти проблемы получили в его «Полном трактате по теории и практике гармонии, содержащем доктрину о науке и об искусстве»<sup>39</sup>. Фетис предлагает новое учение, основные понятия которого — это унитоникальность, транзитоникальность, плюритоникальность, омнитоникальность. Лад рассматривается Фетисом как принадлежность старинной церковной музыки. Тональность трактована как единство гармонических и мелодических устоев и неустоев, конкретное проявление которых исторически изменчиво и связано с действием тритона. В классификации отдельных периодов акцентирована роль тоники в историческом развитии тональности, подчеркнута последовательное расширение круга аккордов, подчиненных тонике, взаимодействие одноименных систем (в терминологии Фетиса): взаимопроникновение аккордики одноименного мажора и минора.

Идеи Фетиса нашли продолжение в русском теоретическом музыкознании в трудах С.И. Танеева: при переводе учебника Людвиг Бусслера «Строгий стиль. Учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах»

---

<sup>38</sup> Фаминцын А.С. О сочинении господина Шафранова: «О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами»: рец. СПб., 1881. С. 12.

<sup>39</sup> Fétis F. Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie contenant la doctrine de la science et de l'art. 12-e éd. Paris, 1879.

(1909), в труде Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма» (1909), а также в его письмах к Н.Н. Агани<sup>40</sup>. Отталкиваясь от традиционного во Франции противопоставления *mode* и *tonalité*, Танеев закрепляет в русском языке термины *лад* и *тональность*, углубляет их характеристику. Прежде всего, он связывает общепринятое деление полифонии на строгое и свободное письмо с гармонией: строгий стиль основан на церковных ладах, свободное письмо — музыка Баха, Генделя — на применении современной мажоро-минорной тональности. Танеев своеобразно интерпретирует терминологию Фетиса, выдвигая на первый план идею не тоники, а тональности (унитональность, омнитональность), благодаря чему классификация Фетиса получает новое толкование.

Общий вывод Танеева таков: «Все эти функции гармонии, вносящие жизнь, единство, органическую связность и смысл в сочинение, неразрывно связаны с тональной системой и прекращают свое действие с ее отсутствием»<sup>41</sup>.

Все совершенство музыки, особенно заключенное в сонатной форме, он связывает с феноменом тональности, с действием тритона.

Танеев отмечает, что гармония строгого стиля лишена модуляции, что легко сопоставить с понятием *l'ordre unitonique* у Фетиса, а гармонию свободного письма — с *l'ordre transitonique* и с *l'ordre pluritonique*.

Следующий этап развития гармонии, согласно Танееву, — это омнитональность — всетональность, отказ от тональности, которую он связывает с *l'ordre omnitonique* Фетиса. В трактовке того, что есть *l'ordre omnitonique* — *омнитоникальность* у Фетиса и *омнитональность* у Танеева есть значительные различия. У Фетиса *l'ordre omnitonique* — высшая степень энгармонизма, где основа гармонии — неустойчивые созвучия, способные разрешаться в разные тоники. Гармония Вагнера вполне подходит под это определение.

У Танеева *омнитональность* — любая последовательность аккордов на хроматической основе, в том числе и консонирующих. Под такое описание вполне подходит,

---

<sup>40</sup> Бусслер Л. Строгий стиль: учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в церковных ладах / Л. Бусслер; пер. с нем. и с предисл. С.И. Танеева. 2-е изд. М., 1909; Танеев С. Материалы и документы. Т. 1. Переписка и воспоминания / подгот. акад. Б.В. Асафьевым; ред.: В.А. Киселев, Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов. М., 1952; *Его же*. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959.

<sup>41</sup> Танеев С. Материалы и документы. Т. 1. С. 246.

например, гармония Прокофьева, даже в ее наиболее сложных проявлениях. Поэтому от омнитональности Танеева «рукой подать» до хроматической тональности Холопова.

Однако Танеев еще не говорит о подобном направлении в развитии гармонии. Он не одобряет омнитональность и считает, что спасение современной музыки — в возвращении к технике имитации.

Отказ от традиционной тональности в музыке начала XX века вызвал в европейском музыкознании новую трактовку термина *лад*. Но теперь теория лада имеет новое основание. Если в многоголосной трактовке церковных ладов следовало избегать тритон — дьявола в музыке, то теперь шестиполутоновые отношения являются важнейшей составной частью структуры новых ладов. У Яворского лад основан именно на действии тритона, на взаимодействии тритонов. Его оригинальная теоретическая концепция во многом превосходит ладовую систему О. Мессиана, у которого также подчеркнута роль тритона. Нельзя не вспомнить тот факт, что Мессиаан родился в 1908 году, когда многие идеи в этой области Яворский уже опубликовал.

Итак, русское теоретическое музыкознание второй половины XIX века очень живо откликнулось на идею противопоставления лада и тональности, видя в разработке этой антитезы важнейший путь достижения национальной самобытности музыки русских композиторов.

Конечно, в XIX веке это противостояние формулировалось в терминах того времени: *твердый лад*, *мягкий лад*, *мажор*, *минор*, *тон*, *гамма*, *строй*, а с другой стороны — *глас*, *погласица*, *звукоряд*. Антитеза модальность — тональность имеет в России длительную историю. Тональный аспект гармонии русские музыканты оценивали под воздействием немецкого музыкознания, и это сказалось в учебном курсе гармонии. Модальный аспект гармонии, трактовка ладовости как признака национальной самобытности музыки, изучение гармонии в ее развитии как смены исторически обусловленных эпох, взаимодействие одноименных ладов и формирование мажоро-минора — все это сложилось под воздействием французского теоретического музыкознания. Оба влияния оказались благодатными для русской музыкальной теории и практики и содействовали формированию самобытной русской национальной школы теоретического музыкознания.