

От эпохи романтизма XIX в. начинается процесс возрождения модальности и ее постепенной эмансипации от тональности (Шопен, Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Григ и некоторые другие композиторы). Естественно, что в эту эпоху модальные лады (дорийский, фригийский, эолийский и т. д.) поначалу ответвляются от мажора и минора — тональных ладов, либо как лады производные (например, фригийский лад *e* в хоре «Враг человеков» из «Хованщины» Мусоргского в конце концов оказывается ответвлением от *a-moll*, в котором хор и заканчивается), либо на основе смещения ладов или своего рода «альтерации» (хроматического изменения звуков) отдельных аккордов (обо всем этом см. дальше, в параграфе «Модальное многоголосие»). Помимо натуральных, диатонических ладов постепенно укрепляются и особого рода модальные лады на хроматико-энгармонической основе — симметричные лады, возникающие в результате равнодольного деления октавы: целотоновые последования, гамма Римского-Корсакова (тон-полутон) и др.

Но отпочковавшись от тонально-функциональной системы мажора и минора, новая модальность быстро развивается в сторону максимально возможного удаления от нее и предельного выявления модальной специфики (Стравинский, Барток, Мессиан и др.). Мощный стимул к развитию модальности в XX в. был дан нарастающими волнами интереса к народной музыке, вплоть до тенденции к цитатно-точному воспроизведению ее характерных особенностей.

3. ПРОБЛЕМА ОБИХОДНЫХ ЛАДОВ

Древнерусские гласы — одна из великих ладовых систем, сравнимая по важности с другими великими ладовыми массивами — древнегреческой и западной грегорианской. Поразительно, однако, что до сих пор нет ладовой теории древнерусской монодии, несмотря на ценные разработки ряда ученых. Мы хорошо знаем, например, в каком ладу та или иная грегорианская мелодия, есть твердые надежные критерии однозначного определения лада в каждом конкретном случае. Но что за лады в родных древнерусских мелодиях, мы не знаем; неизвестно, сколько их, как их надо именовать, каковы их признаки; не знаем, тождественны ли лады гласам или нет.

Для создания полной картины необходимы дальнейшие исследования (которые интенсивно ведутся в настоящее время). Здесь будут даны лишь основные положения теории обиходных ладов.*

Система обиходных ладов типологически относится к древнейшим, генетически (не хронологически) более старым, чем, например, аналогичная система грегорианских ладов. Если в грегорианских ладах при всей важности в них категории диатонического (местами переменного-диатонического) звукоряда все же первым критерием

* Теория обиходных ладов специально исследована Г. С. Бычковой (Федоровой); см. в ее дипломной работе «Глас как ладовая категория», 1980 (хранится в библиотеке Московской консерватории).

структуры является финалис как своего рода *основной тон* лада (пусть и отличающийся по своим свойствам от классической тоники в тональной музыке), то в обиходных ладах первым критерием следует считать неизменный *звукоряд*.

Древнейшие модальные (нетональные) лады складываются под действием ряда факторов:

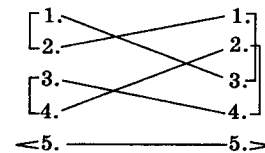
- ♦ конечный тон (или финалис) — устой, опора;
- ♦ звукоряд определенного интервального рода (диатонического, гемииольного, миксодиатонического);
- ♦ звуковой объем (или амбитус, область) — ряд, совокупность использованных звуков;
- ♦ вторая (побочная) опора лада (реперкусса; по-русски — «господствующий») — тон, до наступления финалиса нередко функционирующий как главная опора мелодии и модально разрешающийся в финалисе;
- ♦ мелодия-модель (попевка или группа попевок) — излюбленная мелодическая формула данного лада, отличающая формально-структурную категорию ладозвукоряда «таблички» от живого конкретного звукоряда именно данного лада.

Сравнивая (в очень схематичном и приблизительном виде) некоторые основополагающие факторы древних монодийских ладов в обиходных и грегорианских ладах, мы получим следующее соотношение между ними (цифры условно указывают на весомость фактора среди других, его «место» в системе, таблица 10).

Таблица 10

	Грегорианские лады	Обиходные лады
1	Финалисы (D, или E, или F, или G)	Звукоряд (обиходный)
2	Звукоряд (миксодиатонический)	Попевки (мелодические формулы)
3	Звукообъем, или амбитус (автентический, плагальный)	Конечные (заключительные) тоны попевок и мелодий в целом
4	Псалмовые тоны (мелодические формулы)	Область (звукообъем попевок)
5	Реперкусса (вторая опора лада)	Господствующий (тон)

То есть:



Сравнение показывает, что обиходные лады древнее (в логико-генетическом отношении) грегорианских, ближе к самому старому ладовому типу «мелодии-модели» (наподобие восточных ладов, пронесших через века принципы «мелодий-моделей», — мугамов, макамов, макомов, раг), с *минимальной развитостью абстрактного мышления* в сфере лада, а следовательно, и в музыке в целом. Это значит, что такой модальный звукоряд предельно слит с самой мелодией,

точнее, еще не выделен из синкретизма «мелоса» — «мелодада» или «ладомелодии» («ладомелоса»). Подобным синкретизмом не обладают тональные лады европейского мажора и минора XVIII в. Эволюция ладового мышления в грегорианских ладах состоит в значительном развитии именно этого абстрагирования, в возрастании роли автономной ладовости, отделяющей себя от конкретных гласовых попевок — псалмовых тонов, однако отнюдь не порывающей с ними. Эволюция сказывается также в некотором приближении категории финалиса к категории тоники (последняя характеризуется непосредственно ощущаемой властью над остальными звуками в виде тонального тяготения к тонике, чего, впрочем, в грегорианских ладах все же нет).

Отсутствие (тонального) тяготения к главному звуку — конечному — в попевках обиходных ладов (а тем более во всей мелодии) составляет, таким образом, яркий характерный признак русской ладовой системы. Он не может считаться доказательством «отсутствия лада» в древнерусских роспевах (к подобному выводу подталкивают бытующие представления о ладе, где под «ладом» фактически подразумевается *тональность* европейской музыки XVII–XIX вв.). Отсутствие тяготения говорит лишь о том, что система не тонального типа, а модального, то есть такого, где на первом месте по важности находится не категория главного тона, а категория *звукоряда мелодических попевок*. По-видимому, «русские лады» (так следовало бы называть всю систему ладов древней русской монодии) и представляют собой наилучший, *наиболее чистый* исторический пример *модальной системы* — более чистый, чем типологически аналогичные им западные лады грегорианского хорала, в которых в большей мере сказывается действие рационализма и тонального принципа, вообще свойственного мировоззрению новой западной культуры IX–XX вв. (так называемый Abendland).

Для обоснования системы русских ладов целесообразно воспользоваться методом, уже примененным для решения другой трудной научной проблемы — создания общей теории гармонии XX в. Суть метода исходит из общего положения о *связи между структурой системы и свойствами ее центрального элемента* (ЦЭ)*.

Структура, например, мажорного лада (тонального типа) связана с использованием свойств его ЦЭ — мажорного трезвучия. Этим отличается мажор (с его квинтово-функциональным остовом S–T–D) от старого ионийского лада, чья структура пронизана отношением не к мажорному трезвучию, а к определенному модальному звукоряду с определенным звуком-финалисом (в натуральной позиции — с финалисом с) и доминированием секундовых связей.

Структура оригинального «скрябинского» лада (в поздних сочинениях композитора) происходит от использования свойств его ЦЭ (типа «прометеевского» аккорда); структура данной додекафонно-

* Подробнее об этом см.: Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М., 1974. С. 30–38, 161–281 и др..

серийной системы в конкретном сочинении происходит от свойств данного ЦЭ (серии — как определенного индивидуализированного ладово-интервального комплекса).

Обиходные лады — модального, а не тонально-аккордового типа. Поэтому и ЦЭ их не аккорд либо интервал, а прежде всего определенный звукоряд — обиходный. Но ЦЭ модальных ладов не просто гамма, а звукоряд, определенным образом структурированный. Уникальная специфическая особенность обиходного звукоряда состоит в том, что от каждой из его звукоступеней вверх и вниз всегда находится чистая кварта (пример 116).



Названия ступеней образно передают секундовые (модальные) их соотношения: «гн» — «гораздо низко», «н» — «низко», «с» — «светлым гласом [пой]»; «м» — «мрачно», «п» — «повыше», Д (старорусская буква «в») — «высоко». Ступени в «простом» согласии дублируют (почти точно) наименования «мрачного» (с «крыжем», то есть с крестиком): гн, н, ц; ступени «тресветлого» — наименования «светлого» (с «хохлом», то есть с точкой сверху): м, п, Д.

Свойства этого ЦЭ, от которых закономерно происходят структурные особенности основанной на нем *системы обиходных ладов*, — это прежде всего *внеоктавность*, *квартвовость* строения составного звукоряда (деление на «согласия», отстоящие на кварту одно от другого*). Отсюда невозможность построения системы обиходных ладов с помощью октавно-диатонических ладов-элементов — дорийского, фригийского и т. д., несмотря на внешнее («табличное») совпадение с ними. Во всех октавных ладах предполагается функциональная тождественность звуков одинакового названия на расстоянии октавы (в нашей системе $c-c^1$, $d-d^1$, $es-es^1$ и т. д.), здесь же — *функциональная нетождественность*** . Она состоит в неодинаковости отношения данной ступени и ее октавного повторения к окружающим их смежным ступеням. Например, ниже и выше *a* в «простом» согласии находятся целые тоны, а вокруг *a* в «светлом» — другие интервалы (снизу тон, сверху полутон). (В такого рода отношениях смежных ступеней проявляются некоторые специфически-модальные функции

* То, что квартвовость предполагает четыре ступени, а «согласие» — три, закономерно при внеоктавной структуре так же, как при октавной наличие семи ступеней в октаве («восьмерке»). Малозвучность (олиготонность) ладового ядра (в диапазоне тетракорда) в условиях неизбежно-неподвижного двенадцатизвучного ядра (в диапазоне звукоряда обуславливает функционирование всего его как основы единого многозвучного лада. (Подобные объединения были и в древнегреческих ладах: из тетракордов складывались октавные лады — «гармонии». Схема так называемого «меньшего полного звукоряда» греков: $A \underline{Hcd} \underline{efga} \underline{bc^1d^1}$.)

** Неоктавность обиходного звукоряда была отмечена А. В. Никольским в работе «Звукоряды народной песни. Историко-теоретический этюд» (см. в кн.: Сборник работ этнографической секции ГИМНа. Вып. 1. М., 1926. С. 33).

монодических ладов.) Практически в результате этого системного различия в октавной системе диатоники точное повторение мелодии в пределах того же звукоряда возможно через октаву, а во внеоктавной системе обиходного звукоряда — не через октаву, а через кварту.

Для обозначения обиходных ладов поэтому необходимы и достаточны три, и только три, специфических термина (пример 117) и нецелесообразны семь названий октавно-диатонических ладов (до-фригийский, фригийский и т. д.).

117 большой обиходный [автентический] Схемы обиходных ладов

полный вид
(с обиходн. перечнем) неполные виды (совпадающие с неполными диатоническими гептатониками)

I и т. п.

C то же с конечными тонами G, f, (b?)
большой обиходный плагальный (= гиполад)
полный вид неполные виды

C то же с конечными тонами f, b
малый обиходный [автентический]
полный вид

II и т. п.

a то же с конечными тонами d, g
малый обиходный плагальный полный неполные

4 и т. п.

d то же с конечными тонами g, c'
укосненный [автентический]
полный неполные

5 и т. п.

h то же с конечными e, a
укосненный плагальный
полный неполные

6 и т. п.

e то же с конечными H, a

В зависимости от местоположения главного тона в звукоряде различаются среди обиходных ладов автентические и плагальные виды (свойства плагального лада обнаруживаются, если ниже главного тона находятся еще два или более). На следующей схеме представлены все виды обиходных ладов (пример 117).

Так же точно, если в диатонике (не считая гиполадов) число основных модальных звукорядов равно семи, то в обиходной миксо-диатонике — равно трем (ср. пример 118 с примером 117).

118 ПОЛИХОРДЫ ОБИХОДНОГО ЗВУКОРЯДА

I большой и т. д.

II малый и т. д.

III укосненный и т. д.

I большой

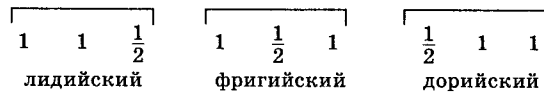
II малый

III укосненный **I** Б и т. д.

II М и т. д. **III** у и т. д.

так же, если устой — не нижний звук, а средний или верхний.

Естественно, что обиходные лады, несмотря на соответствие их тетра хордов трем античным:^{*}



не могут носить те же (или новейшие для них) имена, так как включены в принципиально иную — хотя и очень близкую — звуко-рядную систему. Она уже не диатоническая, а миксодиатоническая. Неполнооктавный звукоряд, например пентахорд $d^1-e^1-f^1-g^1-a^1$, не может называться в данном случае именем диатонического лада (эолийского), так как он не только эолийский, но с тем же успехом и дорийский, и мелодический минор (ср. с ладом песни «Про татарский полон»; см. в § 2 настоящей главы); а полный звукоряд, включающий уменьшенную октаву, уже выходит за пределы любого диатонического (см. мелодию песни Гуслияра «Из-за озера Яра глубокого» из II действия оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже»).

Поэтому для обиходных ладовых звукорядов нужны собственные названия. В силу свойств обиходного звукоряда — ЦЭ русских ладов — ладов всего может быть только три (так же как и типов звукорядов): с главными тонами на нижнем, среднем или верхнем звуке каждого согласия. Как указано в примере 118, их названия:

- ♦ большой (тетрахорд, трихорд, пентахорд, гексахорд и т. д.);
- ♦ малый (тетрахорд, трихорд и т. д.);
- ♦ укосенный (то же).^{**}

Устанавливаются названия в зависимости не от звукообъема, а от главного опорного тона (обычно это самый последний звук попевки).

С точки зрения сущности, выразительного характера лада — в отдельной попевке либо в целой мелодии, — возможно усматривать некоторое сходство экспрессии большого обиходного с крепостью ионийского, малого обиходного — с мягкостью эолийского, укосенного — с суровостью фригийского.

Коренное свойство всех обиходных ладов как систем нетонального типа состоит в *переменности*. Лишь только в тональных ладах все построение пронизывается сквозным тяготением к центру лада, который, строго говоря, только в этом случае и должен называться тоникой. В «атональных» же обиходных ладах такого непрерывного тяготения и такой все абстрагирующей централизации нет, поэтому

^{*} Наименования тетра хордов даны здесь по греческой системе, а не по современной (например, греческий «дорийский» соответствует нашему фригийскому: $\uparrow 1/2-1-1$).

^{**} Термины «большой», «малый», «укосенный» взяты у С. В. Смоленского, предложившего эти русские слова для обозначения обиходных согласий (см. в кн.: Азбука знаменного пения. Извещение о согласнейших пометах старца Александра Мезенца. Казань, 1888. С. 52-53). «Укосенным» называлось в старой русской теории уменьшенное трезвучие (которое может быть построено на основных тонах укосенного лада — H, e); однако термином «уменьшенный» по отношению к обиходному ладу пользоваться неудобно, так как он употребляется в другом значении.

речь идет не о тонике, а о конечном тоне (финалисе), приобретающем свойства главного звука благодаря ретроспективному ладовому синтезу. Притом в древнецерковных напевах господствующий тон (аналогичный западной реперкуссе) часто звучит как основная опора лада, которая в конце мелодии «падает», передавая функцию основной опоры конечному тону (своего рода «*модальное разрешение*» в масштабах всего напева). Действие переменности сказывается в иерархической *перспективе* опор: там, где происходит остановка, чувствуется ладовая опора (местная); в конце же попевки или строки — общая ладовая опора, устой-финалис. Но так как конечный тон не является тоникой, он не подчиняет себе все звуки (это типично вообще для модальных систем). Отсутствие ощущения пронизанности тяготением к единому устою на всем протяжении мелодии и отличает обиходные лады от тональных dur и moll; поэтому-то ЦЭ в обиходных ладах — звукоряд (как в dur, moll — тоническое трезвучие).

В развернутых многочастных мелодиях образуется целая модальная «композиция» на основе чередования различных местных устоев, где допускаются модальные смены ладов.

В русской народной музыке большой или малый обиходные лады встречаются нередко и функционируют наравне с прочими ладами — эолийским, ионийским, дорийским, переменным и т. д., не вызывая никаких сложностей с определением и объяснением.

Примеры на *большой обиходный*: в сборнике Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина, ч. II — № 86, 89, 91; в сборнике В. П. Прокунина — № 37; в сборнике Д. Н. Кашина — № 8, 11, 40, 80, 104.

Примеры на *малый обиходный*: в сборнике Д. Н. Кашина — № 38; в сборнике Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина — № 62.

Сложнее дело обстоит в развернутых подчас композициях, пусть и анонимных, но, очевидно, выполненных искусными древнерусскими «ропсодниками» (композиторами). Чем больше отделов композиции, тем относительно меньшее значение имеет последний устой и, соответственно, тем самым подчеркивается роль переменности. Непосредственно ладовое значение, однако, сохраняется за конечными тонами в отдельных строках и попевках, а также за взаимодействием каждого конечного тона с *господствующим* (неустойчивой опорой) внутри попевки или строки, который обычно предполагается не ниже конечного.

Методика определения лада:

1. Каков общий звукоряд (обиходный, обычно его фрагмент).
2. Есть ли членение на части-строки и, соответственно, переменность (как при замкнутости, так и при незамкнутости структуры).
3. Каков общий конечный тон (в последней строке) и, следовательно, вид лада: большой обиходный, малый обиходный, укосенный (дополнительно указать, автентический он или плагальный).
4. Выявление конечного тона в каждой строке и общего каденционного плана; каков тип переменности в связи с данным гласом; автентический или плагальный устой; определение лада в каждой

строке (ср. с пунктом 3), как если бы строка была самостоятельной мелодией.

5. Каков состав попевок в связи с данным гласом.

6. Какие полихорды в попевках.

7. Какие господствующие тоны внутри попевок (и строк) и, если есть, другие опорные тоны.

Как и при определении тональности в позднейшей музыке (фуга Баха — *h-moll*, симфония Чайковского — *h-moll*, симфония Шостаковича — *h-moll*, фуга Хиндемита — *in H*, сцена убийства Марии из «Воццека» Берга — с центральным тоном *H* и т. д.), определение лада как «малый обиходный переменный структуры» не исчерпывает даже общей характеристики лада и требует внимания в функционировании местных конечных и господствующих тонов и в другие параметры лада.

Образец обиходного лада приведен выше (пример 113). Рассмотрим более проблематичный пример 119.

119

Стихира «На гóру ученико́м идúщим», глас I

На го-ру у-че-ни-ком и-
ду-щим за зем-но-е воз-не-
се-ни-е, пред-ста го-сподь:
и по-кло-ни-в-ше-ся е-му,
и дан-ны-я вла-сти ве-зде на-учи-
ше-ся, в под-не-бес-ну-ю по-сы-
ла-ху-ся про-по-ве-да-

-ти е-же из мерт-вых
вос-кре-се-ни-е и е-же на не-бе-
са воз-ше-стви-е: им же и во
ве-ки спре-бы-ва-ти не-лож-ный о-бе-
ща-ся Хри-стос
бог и спас душ на-ших.

Развернутая форма стихиры состоит из многих частей (в данном изложении — из 15 строк*). Большие размеры композиции создают сложные ладовые взаимоотношения, полное раскрытие которых заняло бы слишком много места. Ограничимся поэтому только основными пунктами.

1. Общий звукоряд — обиходный (неполный, без обиходного переченя), что следует из контекста и общих условий системы, но не из самого звукоряда (где есть нижнее *H*, но нет верхнего *b*; ср. с примером 113). Совпадение с дорийским ладом не дает достаточных оснований говорить о нем — из-за типичного именно для обиходного звукоряда расположения звукоступеней. Притом интонационно-попевочное содержание мелодии заставляет регенерировать и отсутствующие ступени благодаря функционированию квартового их тождества: $d = g, e = a, f = [b]$ или $c d e (f) = f g a [b]$. Так что представить себе интонацию *h* (как должно быть в дорийском *d*) невозможно.

2. Многочисленность строк и окончание на разных звуках говорит о ладовой переменности при замкнутости структуры (так как

* Условность состоит в том, что членение текста на строки допускает варианты (в статье Н. Д. Успенского о стихирах Федора Крестьянина тот же текст поделен на 9 строк). Объективным критерием членения оказывается деление мелодии на попевки, их число одинаково при всяком членении на строки.

первая попевка 1-й строки кадансирует в *d* на слоге «ком», на том же звуке заканчивается и вся мелодия).

3. Последний конечный — на *d*; следовательно, лад мелодии в целом — малый обиходный *d*.

4. Каденционный план мелодии (в рамках полихорда А-а), пример 120.

120 строки схема каденций

Этот план показывает преобладание конечных на *d* (8 раз), который приобретает таким образом функцию общего устоя, центра. Конечные *e* (5 раз) и *A* (2 раза) имеют подчиненное значение. Тип переменности здесь таков, что явно выделяется центральный тон всей мелодии.

5. Комплекс конечных тонов (*d*, *e*, *A*) не случаен, а, можно сказать, характерен для переменности первого гласа. Состав попевок, принадлежащих первому гласу, также объединяет ладовый комплекс мелодии со множеством мелодий этого гласа. Вот комплекс попевок (наименование их и нумерация приводятся по известной книге В. М. Металлова):

- 1-я строка — № 66, Рожек (или № 64, Ометка малая) и № 2, Рутва;
- 2-я строка — № 40, Возмер и № 75 а, Шибок большой;
- 3-я строка — № 1, Удра и № 93, Фита поводная;
- 4-я строка — № 27, Таганец большой;
- 5-я строка — № 63, Рафатка с хамилой;
- 6-я строка — № 59, Кулизма средняя;
- 7-я строка — № 66, Рожек;
- 8-я строка — № 20, Пригласка большая с тряскою и № 93, Фита поводная;
- 9-я строка — № 65, Ометка средняя;
- 10-я строка — № 2, Рутва;
- 11-я строка — № 40, Возмер;
- 12-я строка — № 32, Переметка и № 62, Рафатка меньшая;
- 13-я строка — № 59, Кулизма средняя;
- 14-я строка — № 93, Фита поводная;
- 15-я строка — № 88, Пецега (вариант).

Все попевки исключают возможность наличия в ладу тритона (увеличенной кварты), суммарно регенерируя чистокварттовую структуру обиходного звукоряда.

6. Для ладов монодического типа источник многообразной и тонкой ладовой выразительности — объем звуков в мелодическом обороте в связи с местоположением опоры в нем. Разница в том, что окончание на самом нижнем тоне (либо только с одним звуком ниже конечного) дает наибольшее разрешение регистровых напряжений (автентический тип устоя; иначе — плагальный); также в том, что ладовая выразительность варьирует в зависимости от того, какие

тоны прозвучали выше и ниже опорного; также — будет ли тот или иной тон весомым или нет. Отсюда сложное взаимодействие между общим объемом звуков (в совокупности образующих какой-либо полихорд — тетрахорд, трихорд, пентахорд и т. п.) и соотношением в нем между тонами выше и ниже опорного. Например, в первых двух строках эти взаимоотношения таковы (пример 121).

121

7. Внутренняя ладовая жизнь попевок осуществляется прежде всего в отношениях между напряженными начально-срединными опорами (термин «господствующий» тон надо понимать буквально) и покоем заключительного (пусть и местного), разрешающего ладовые напряжения устоя. Например, в попевках первых двух строк (пример 122).

122

Условные обозначения: — начальный тон («зачин»); — господствующий (тон); — конечный (устой); — промежуточный устой; — прочие функции (неустой и соопоры).

Это — типичные модальные тяготения, с типичными для древнерусских ладов ходами по секундам. Строго логична иерархия значений внутри полихорда:

- 1) главная опора (устой конечного тона);
- 2) побочная опора (господствующий тон), неустой;
- 3) прочие опоры (см. во 2-й строке);
- 4) мелодические прилегающие неустой типа «транзитов» — вспомогательных и проходящих звуков.

Таким образом, в области ладовой системы раскрываются основы определенной ладовой структуры и обнаруживается проявление живой и гибкой ладовой жизни.