

АНДАЛУССКИЙ ЛАД

а фоне европейского музыкального ландшафта загадочный лик Испании, греческой страны Гесперид, неизменно впечатляет и зачаровывает. Особенно притягательна магия фламенко – высокого искусства устной традиции, приобретшего в последнее столетие мировое признание. Фламенко – детище Андалусии (юг Пиренейского полуострова)¹, территории, совпадающей в своих очертаниях с древней Тартессидой пунийцев и римской Бетикой. Здесь, как полагают, было родовое гнездо иберийского этноса. И именно здесь, в русле музыкальной традиции, названной позже *канте хондо* и *фламенко*², складывается самобытная и цельная в своей органичности гармоническая система, представляющая, по словам Мануэля де Фальи, «одно из чудес народного искусства».

Условием её появления была приверженность испанских гитаристов технике *расгеадо* (*rasgueado*), бряцания, которое составляет основу гитарной игры в стиле фламенко. Этим кастильская гитара, известная уже в XIII веке, отличалась от мавританской с её щипковой техникой *пунтеадо*, принятой на Востоке: «Использование мавританского инструмента было и теперь остаётся мелодическим... а испано-латинской гитары – гармоническим, так как приёмом расгеадо можно извлекать только *аккорды*. Варварские аккорды, скажут многие. Удивительное открытие никогда не предполагавшихся звуковых возможностей – утверждаем мы» [6, с. 62–65].

Оригинальность гармонической системы фламенко, её независимость от общеевропейской гармонии видна уже из того, что композиторы прошлого, сочинявшие пьесы «в испанском стиле», долгое время были невосприимчивы к собственно гармоническим особенностям гитарного *токе* (*toque*) – «касания», игры. Из двух его основных компонентов – ритмо-фактурного и гармонического – они обычно воспроизводили первый, тогда как значение второго «едва осознавалось композиторами (за исключением Доменико Скарлатти) вплоть до относительно

недавнего времени», – пишет де Фалья. «Даже Глинка сосредоточил своё внимание в большей степени на орнаментальных формах и некоторых кадансовых оборотах, нежели на внутренних гармонических феноменах, производимых так называемым *toque jondo*» [там же, с. 61–62]³.

Согласно Иполито Росси, репертуар фламенко делится по ладовой принадлежности на три группы песен: а) песни в дорийском ладу (*modo dórico*) – греческий звукоряд от Ми; б) песни в мажорном и минорном ладах; в) бимодальные песни [16, р. 89]. Мажорные и минорные песни относятся к жанрам сравнительно позднего происхождения. Большинство же старинных жанров, в том числе и воспетая Гарсиа Лоркой *цыганская сигирия*, выдержаны в дорийском ладу. Оборотами этого лада, кстати, насыщены и минорные песни фламенко. Что касается бимодальных (двуладовых) песен, то они строятся на смешении мажора и опять же дорийского, в котором всякий раз завершается копла⁴. Таким образом, ладовым архетипом фламенко является *modo dórico* – греческий дорийский, который соответствует третьему церковному тону, то есть фригийскому ладу современной систематики.

Обращение испанских авторов к античной номенклатуре объясняется их стремлением подчеркнуть связь истоков фламенко с греческой музыкальной архаикой. Тем не менее терминологически это не самый удачный выбор. Ведь основной лад фламенко развёртывается в последовании аккордов, следовательно представляет собой систему гармоническую. Принятое же наименование, во-первых, требует всякий раз оговорок, что речь идет не о церковном дорийском, а о древнегреческом, и, во-вторых, не отражает его специфики, так как термины «дорийский» и «фригийский» относятся к сфере монодии. Поэтому будем именовать этот лад по месту укоренения *андалусским*, следуя давней традиции этногеографической атрибуции ладов. Такое название ясно указывает на южно-испанскую принадлежность лада и не

противоречит его гармонической сущности, раз уж сами испанские авторы в описании гитарной гармонии используют выражения типа «андалусский полукаданс», «андалусская прогрессия» и т. п. Термин «фригийский» в этом случае может применяться как технический, например, в отношении звукоряда.

В литературе андалусский лад рассматривается в основном эмпирически, а его теоретические интерпретации исходят из тональных ориентиров и вследствие этого нерелевантны. Цель данной статьи – предложить альтернативный подход, который представляется адекватным существу описываемого объекта. Задача состоит в том, чтобы, не отвлекаясь на многие замечательные подробности, установить принципиальные основания этой модальной системы.

Итак, андалусский лад базируется на фригийской гамме, с той однако особенностью, что на её первой ступени строится мажорный аккорд. Параллельным ему оказывается гармонический минор, расположенный квартой выше: V мажорная ступень минора (гармоническая доминанта) соответствует I мажорной ступени андалусского лада. В силу этого андалусский лад нотируется с ключевыми знаками данного параллельного минора. Андалусский Ми пишется без ключевых знаков – как *a moll*, андалусский Ля имеет в ключе один бемоль – как *d moll*, андалусский Си – один диез, как *e moll*, андалусский Фа-диез – как *h moll*⁵.

В посвящённых фламенко изданиях приводятся гармонические обороты и кадансовые формулы, показывающие структуру лада. Таблица 1 представляет аккордовые комбинации, извлечённые из книги А. Шевченко [7, с. 20–21].

Таблица 1

The image shows four staves of musical notation, each representing a different guitar tuning. The staves are labeled from top to bottom: Mi, La, Si, and Фа#. Each staff contains a sequence of chords, primarily triads and dyads, representing the 'Andalusian progression' in that tuning. The notation includes stems, beams, and various accidentals (sharps, naturals, flats) to indicate the specific notes of each chord.

Начальные группы аккордов каждого строя представляют «андалусскую прогрессию» – наш фригийский оборот. И почти все другие последовательности строятся «по нисходящей», про-

водя в полном, усечённом или хроматизированном виде фригийский тетракорд, например, в строе Ми: *a-g-f-e*; *g-f-e*; *g-fis-f-e*. Так, во 2-й и 3-й аккордовых группах строя Си фригийский тетракорд *e-d-c-h* проводится в верхних голосах, сопровождаясь отклонениями к III ступени во второй группе, к аккордам II и VI ступеней в третьей группе. Вообще аккорды II, III и VI ступеней в андалусском ладу нередко выступают совместно, образуя *мажорные звенья* III→VI и VI→II по типу связи доминанта – тоника. Обладая внутренней тенденцией к восхождению, эти звенья составляют контраст преобладающей направленности вниз.

Следует отметить также удивительно малое участие в оборотах аккорда IV ступени – тоника параллельного минора, которому, как говорилось, соответствуют ключевые обозначения. Он встречается лишь как начальный аккорд андалусской прогрессии. Немаловажным из того, что показывает таблица, являются *педали* на верхних (чаще открытых) струнах гитары, пронизывающие всю аккордику (настройка гитары: *e' – h – g – d – A – E*; звучание – октавой ниже нотной записи). Это видно по аккордам I ступени, завершающим каждую комбинацию, а также по примыкающим к ним аккордам, которые содержат нисходящий *вводный тон* (фригийскую II ступень). Аккорды I ступени практически везде имеют *мажорное строение*, хотя это и противоречит мелодическому фригийскому звукоряду. Иногда эта базисная структура нарушается педальными нотами, например: побочный квартовый тон в первой группе строя Си – открытая струна *e'*, диссонанс замыкающего аккорда в первой группе строя Фа-диез – три верхних открытых струны. Строение вводных созвучий, предваряющих аккорды I ступени, отличается большим разнообразием. В самом простом случае – это мажорное трезвучие II ступени, идущее параллельно вниз. Но чаще этот аккорд представляет собой диссонантное сочетание – варианты аккордов VII и V ступеней лада, почти непременно включающие тритон между II и V ступенями фригийской гаммы (*f-h* в строе Ми, *b-e* в строе Ля), опять же с участием открытых струн. Изредка VII ступень звукоряда повышается, образуя с нисходящим вводным тоном острый интервал увеличенной сексты (см. в примере: *c-ais* в строе Си, *g-eis* в строе Фа-диез), чем компенсируется отсутствие в таких случаях тритона. В целом же зависимость аккорди-

ки фламенко от настройки гитары предстаёт как компромисс устройства лада и аппликатурных возможностей.

Так испанские гитаристы «достигают гармонических эффектов, обогащающих народную музыку Андалусии и Леванта со смелостью современных гармонических концепций», а их терпкие диссонансы и природное чувство колорита определяют «неповторимое очарование гитары фламенко» [16, р. 96].

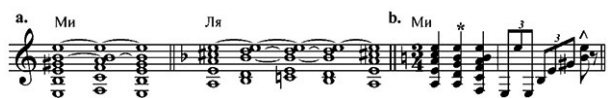
Эти необычные, смелые гармонии возникают из действия самых элементарных приёмов, которые лежали у истоков многоголосия. Вряд ли имеет смысл считать второе созвучие в таблице 2 нонаккордом (как его называет Г. Катуйар)⁶, поскольку оно образовано параллельным движением средних звуков на полутон вверх (они берутся на одном ладке трёх соседних струн), которое дополняется противодвижением нижнего голоса на *G* и педалью открытой струны *e'*.

Таблица 2



Столь эффектный результат получен простой, экономной аппликатурой. Иногда же бывает ещё проще, когда всё сводится к сочетанию первичных форм многоголосия – *бурдона* (педаль верхних струн) и *парафонии*, то есть параллельно-ленточного движения, как показано в таблице 3 (а).

Таблица 3



В таком понимании третье созвучие в строе Ля – даже собственно и не аккорд, то есть не нонаккорд III ступени, а лишь прилегающее к аккорду вводного тона сочетание, которое образуется от проведения в нижнем голосе фригийской мелодической формулы *a-b-c-b-a* на фоне тройной педали. Часто удобство игры предпочтительней: в таблице 3 (b) второй аккорд берётся на пяти открытых струнах, вследствие чего фригийский мелодический ход сохраняется лишь в среднем голосе, но не в басу (сравним с первым оборотом таблицы 1)⁷.

Словом, всё, в том числе и положение ведущих мелодических формул внизу, «в теноре»,

указывает на то, что гармония эта автохтонна, что рождалась она в прямом контакте с инструментом, не имея за собой никакой предшествующей «школы» вокальной полифонии или теоретической традиции. И очевидно – это со всей определённой документировано творчеством Д. Скарлатти, – что к XVIII столетию она была уже зрелой и полнокровной.

Среди многочисленных «испанских» эпизодов в сонатах Скарлатти встречаются такие, где явно имитируются гитарные переборы (пример № 1).

Пример № 1 Д. Скарлатти. Соната К. 492, т. 25–32



Здесь андалусский Ми дан с типично гитарной квартовой гармонией первой ступени и педалью *h* на квинте лада. Совершенно в духе барокко композитор подчас использует «причудливые» аккорды, вмещающие одновременно терцию, кварту, квинту и септиму, например, *e-gis-a-h-d'*.

Островки андалусского лада у Скарлатти обычно представлены в чередовании трезвучия I мажорной ступени и секстааккорда VII минорной (или V^4_3), на что обратил внимание Ральф Киркпатрик, трактующий эти гармонии тонально: «Для Скарлатти характерны очаровательные мажоро-минорные колебания при чередовании IV минорной и V мажорной в пьесах, имитирующих народную музыку» [11, р. 210]. Он также отмечает у Скарлатти аномалии в виде гроздьев диссонансов, «гармонических суперпозиций», которые производят впечатление концентрации, сжатия лада в одну вертикаль. «Во многих случаях общеупотребительные гармонические обороты, особенно кадансы, сжимаются до такой степени, что их отдельные элементы начинают звучать одновременно» [Ibid., р. 229]. Что ж, и здесь мы имеем дело с эпизодами андалусского лада, с чередованием всего двух аккордов, различающихся в данном случае только басовым тоном (*c-h-c-h* в строе Си) (пример № 2).

Пример № 2 Д. Скарлатти. Соната К. 175, т. 28–32



Располагая достаточным аккордовым арсеналом, андалусский лад на деле часто довольствуется лишь двумя-тремя аккордами, которыми определяется большая часть движения. Эту особенность подметил ещё В. П. Боткин, побывавший на родине фламенко одновременно с Глинкой: «Пение *ola* ... начинается вздохом; гитара бренчит тихим мольным аккордом; гармония состоит только из двух аккордов, попеременно сменяющихся, сперва тихо и медленно, потом все сильнее и скорее» [2, с. 86]. Об этом же пишет и Росси: «Канте хондо, наиболее аутентичное и древнее, предстаёт перед нами в большой гармонической простоте. Есть напевы, для сопровождения которых на гитаре хватает двух аккордов; для других достаточно трёх...» [16, р. 94]. И, подчеркивая, что на первом месте среди гармонических оборотов стоит «совершенная андалусская каденция», то есть всё те же два аккорда, обобщает: «Песни, основанные на этой ведущей комбинации, столь же просты, как и те, что опираются на аккорды тоники и доминанты в современном мажоре и миноре» [Ibid., р. 95].

Подобное движение на двух аккордах может продолжаться сколь угодно долго. Так обстоит дело в «Малагенья» И. Альбениса (op. 165, №3), где чередование созвучий I–V⁴₃ лишь иногда нарушается другими оборотами, например, проведением андалусской прогрессии в тактах 14–17 примера № 3.

Пример № 3 И. Альбенис. «Малагенья»



Аналогично строится «Сцена и цыганская песня» из «Испанского каприччио» Н. Римского-Корсакова. Вся пьеса, включая сольные эпизоды, обыгрывает различные варианты андалусской каденции, а основная тема идёт исключительно в чередовании аккордов I и V₇ с педалью на квинте лада (пример № 4).

Пример № 4 Н. Римский-Корсаков. «Испанское каприччио», IV часть



Поэтому подчас достаточно нескольких штрихов – характерного ритма и повторений андалусской каденции, чтобы создать образ *à la espagnol*, как это встречается в песне Эболи («Песне о фатэ») из «Дон Карлоса» Дж. Верди (пример № 5).

Пример № 5 Дж. Верди. «Дон Карлос». Песня о фате, т. 32–35.



Таким образом, то, что Фалья неопределённо назвал «внутренними гармоническими феноменами», мы можем уверенно идентифицировать с повторяемой андалусской каденцией Росси. Последняя давно известна как способ многоголосного оформления каденции с *suprasemitonium modi*, верхним полутоном лада, лежащим над финалисом, то есть как *фригийский каданс*, который конституировался в теории музыки задолго до тональной эпохи.

Показанные в примерах варианты фригийского каданса, на котором зиждется гармоническая система фламенко, являются интонационной сердцевиной, *главным оборотом* андалусского лада, подобно тому как каданс D–T, обусловленный *subsemitonium modi*, нижним полутоном лада, есть интонационное ядро и главный оборот классической тональности.

Впрочем гармония андалусского лада настолько отличается от тональной, что авторы склонны отказывать ей в функциональной организации. А. Шевченко пишет, имея в виду старинные

жанры канте хондо, что пение в них сочетается «с гармоническим (но ещё не функциональным) аккомпанементом гитары» [7, с. 9]. Между тем в андалусском ладу направленность вводнотонных созвучий к аккорду I ступени, их связь как *аккорда тяготения* и *аккорда разрешения* (в терминах Э. Курта) вполне очевидна и обнаруживает выраженную функциональную зависимость. Вопрос лишь в названиях этих функций, точнее – в отсутствии таковых. Чтобы избежать тональных ассоциаций, обратимся к терминологии старого доброго времени и назовём гармонию первой ступени *ультимой* (лат. *ultima* – последняя), ибо первая – она же последняя, а предваряющий её вводнотонный аккорд – *пенультимой* (*pœnultima* – предпоследняя), принимая соответствующие обозначения модальных функций U и P.

Однако главные трудности в истолковании андалусского лада проистекают даже не из непризнания за его гармонией функций, а в совершенно неожиданном, непривычном характере их проявления. Ведь аксиомой учения о гармонии является непреложность ладового центра, устоя, который видится однозначно – как тоника. Между тем андалусский лад фигурирует в нашей литературе как «испанский доминантовый», то есть лад, в котором ультима, аккорд I ступени, слышится, ощущается двойственно – как устой, обладающий окраской доминанты. «Напряжённый устой» – а именно такова ультима в андалусском ладу – вещь не просто странная, но, кажется, вообще невозможная. Это же *contradictio in adjecto!*, скажет читатель, не отдавая себе отчёта в том, что как раз наоборот, используемое ныне понятие «доминантовый лад» – результат банального паралогизма.

Логическая ошибка, проистекающая из бессознательной установки на систему тональных функций как единственно возможную, состоит том, что *категория* «функция» (назначение, исполнение, проявление в системе отношений) отождествляется с конкретным обликом, *качеством проявления* этой функции исключительно в условиях тональности. Ведь характер обычной тоники таков, что никому не приходит в голову говорить о мере её устойчивости. По-другому дело обстоит в модальных системах, где как раз характер устоя, проявляющийся в *градациях тоникальности*, – вещь актуальная. Напряжённость ультимы в андалусском ладу не мешает выполнять ей роль точки притяжения, то есть функцию устоя.

Что мы знаем о доминантовых ладах? Первым из отечественных авторов их описал И. В. Способин в «Элементарной теории музыки»: «Доминантовым ладом минора условно назовем такой лад, в котором доминанта одного из видов минора служит главной опорой (т. е. тоникой)»⁸. Поясняя наименование, автор приводит четыре звукоряда в октаве *c–c'* «как бы от фа минора различных видов». Слегка расширив во втором издании учебника этот параграф, Способин добавляет, что доминантовый лад от натурального минора есть в то же время фригийский лад, доминантовый от мелодического минора совпадает с мелодическим мажором и т. д.⁹ Судя по всему, у Способина не было большого доверия к этой гипотезе, он ощущал её как временную конструкцию, о чём свидетельствует лаконизм и характер его сообщения («условно», «как бы»), а также то, что он не использовал понятия доминантового лада в консерваторских лекциях тех же лет. Так, характеризуя ладовую структуру «Антракта» к 4 действию «Кармен» Ж. Бизе, Способин определяет её в лекциях как «соединение ионийского мажора и фригийского минора»¹⁰. Для сравнения приведём относящуюся к той же пьесе формулировку В. Беркова: «В данном случае и проявляется в яркой форме перенесение гармонического минора в “плоскость” его доминанты – доминантовый лад гармонического минора»¹¹.

В зарубежной литературе понятие доминантового лада спорадически используется давно. Оно восходит к сочинению Петера Мортимера о протестантском хорале (1821), где формулируется положение, согласно которому «всякий лад может рассматриваться как доминанта другого лада», и вводится термин *dominantische Tonart* – доминантовый лад [15, S. 20 ff]. В популярном «Учебнике гармонии» Рудольфа Луи и Людвига Тюе, которым, кстати, пользовался Способин¹², неоднократно встречается «доминантовый минор». Так, в разделе об альтерациях (§50) отмечается: «Нисходящий вводный тон к тонике знали с древности из фригийского церковного лада ... Однако в условиях нашей современной гармонии фригийский возможен только лишь как доминантовый минор... если мы гармонизируем фригийскую мелодию “современно”, финалис (мелодическая тоника) никогда не будет гармонической тоникой в нашем понимании, но оказывается либо доминантой *a-moll*, либо терцией *C-dur*» [12, S. 223].

В отечественном музыкознании (Ю. Тюлин, В. Берков, Л. Адам и др.) подчёркивается мысль о несамостоятельности, *производности* доминантовых ладов от минорных ладов тональной принадлежности. Согласно этой гипотезе доминантовые лады образуются при *смещении* главной опоры с I на V ступень тональности, доминанту. Однако механизм смещения и его мотивация не находят в ней сколько-нибудь вразумительного объяснения. К тому же исторические данные (как в случае и с андалусским ладом) не подтверждают эту идею.

Между тем принципиальное решение вопроса было намечено уже у Жульена Тьерсо в статье «Бизе и испанская музыка» (1925). Установив происхождение мелодии вышеупомянутого «Антракта» Бизе (это была переработка «Polo» Мануэля Гарсиа), Тьерсо далее пишет, что «характерную физиономию» испанских народных песен отличает «преобладающее значение доминанты», что связано с влиянием мавританской музыки, «до настоящего времени распространённой в южных провинциях Испании» [5, с. 186]. Далее автор делает внешне наивное, но удивительно ясное обобщение, относящееся к ладовому строю восточной музыки: «Музыкальное чувство восточных народов расходится с нашим. В большинстве употребляемых ими звуковых последовательностей преобладающее значение принадлежит звуку, составляющему с нашей тоникой интервал квинты. Именно этот звук является интонационным центром, вокруг которого группируются другие тона. Он настойчиво повторяется в песнях – как в самой вокальной мелодии, так и в аккордах сопровождающей её гитары; им утверждается заключение» [там же]. И хотя автор утверждает всё о том же миноре, то есть мыслит в тональном ключе («Эти мелодии, попросту говоря, построены на миноре, так как тяготение вводного тона чувствуется в них с особой остротой. Кроме того, мы можем сказать, что основой лада является доминанта»), можно пренебречь терминологией, ибо главное заключается в самом видении дела.

Точка зрения Тьерсо имеет то преимущество, что устраняет невнятный в своей произвольности момент смещения ладового центра на доминанту: этот центр был там изначально, ещё в монодийной форме проявления лада. А это означает, что такого рода «восточные» лады нет необходимости объяснять посредством европейской тональности, и что, не будучи производными,

они не являются и доминантовыми, а представляют собой самостоятельное явление.

Подтверждением служит осмысление того же предмета, увиденного в несколько иной системе координат – исходя из заданного традицией монодийского лада, которому только предстояло придать гармонию. Вот как описывает историю адаптации европейской гармонии к ориентальным ладам синагоги исследователь еврейской музыки Абрахам Зеби Идельсон: «Более двух веков (от Соломона Росси до Соломона Зульцера) потребовалось для установления гармонии в синагогальном пении Европы... Очевидно, непреодолимым препятствием стало приспособление гармонии к напеву, основные черты которого противоречили существующим нормам классической гармонии» [9, р. 478]. «Первым, кто раскрывает проблему прежде всего как еврей и затем как гармонизатор, кто либо в сознательном поиске, либо в результате вдохновенного озарения (чего мы никогда не узнаем) создал систему гармонизации еврейских ладов, был Х. Вайнтрауб» [Ibid., р. 482]. Венцом достижений Вайнтрауба (его первые сочинения датируются 1842 годом) стало создание гармонической системы для ахаво-раббо лада, имеющего звукоряд $d-es-fis-g/a-b-c'-d'$. «Он был первым, кто ввёл систему транскрипции ахаво-раббо звукоряда в тональность его минорной субдоминанты, например, ахаво-раббо Ми – в тональность *a moll* со случайным знаком повышения для третьей ступени: соль-диез; ахаво-раббо Соль – в тональность *c moll* со случайным знаком для третьей ступени: си-бикар» и т. д. [Ibid., р. 489]. Несколько каденций Вайнтрауба (ахаво-раббо Фа) см. в примере № 6.

Пример № 6 Каденции Х. Вайнтрауба

Как видим, у Идельсона монодийский финалис с приданной ему мажорной гармонией как *функция* не ставится под сомнение, не умаляется трактовкой в качестве доминанты. Речь идёт всего лишь о «транскрипции», то есть о способе записи гармонии в минорной тональности квартой выше по отношению к реальному, действительному центру, хотя и имеющему специфически напряжённый, амбивалентный характер.

Что касается «совершенной каденции» нового, гармонического лада Вайнтрауба, то она повторяет всё тот же фригийский каданс (в виде VII–I, реже V–I), с тем отличием, что он сопровождается подчеркнуто открытым проведением увеличенной секунды.

И подобные обороты появляются всякий раз, когда востребован ориентальный колорит, как, например, в теме из «Аиды» Дж. Верди (пример № 7).

Пример № 7 Дж. Верди. «Аида», I д. Большая сцена и финал



Чередование аккордов фригийского каданса имеет место и в русской «музыке о Востоке». Так, в хоре «Ноченька» из оперы «Демон» А. Рубинштейна ориентальный характер сочетается с выражением нарастающего чувства тревоги, ожидания неизбежного (пример № 8).

Пример № 8 А. Рубинштейн. Хор «Ноченька»



Таким образом, андалусский лад, привлекательный в научном плане как автохтонная и устойчивая в своём бытовании «чистая культура» (как сказал бы биолог), в конечном счёте – лишь частное проявление ладообразующего принципа, противостоящего принципу, формирующему нашу тональную систему.

Приступая теперь непосредственно к фригийскому кадансу, который в качестве главного оборота андалусского лада заключает в себе его самое вожаемое, невозможно обойти стороной некоторые общетеоретические вопросы. Ведь никакой теории фригийского каданса не существует и, более того, в отечественных учебниках даже само понятие такого каданса не предусмотрено.

В теории лада всё ещё не осознаётся, насколько революционным событием было открытие вводитонности, ознаменовавшее слом диатонического стереотипа и выход в новое

интонационное пространство. Вновь и вновь задаваясь вопросом о предтечах музыкальной интонационности Европы, Борис Асафьев писал: «Качество вводного тона – один из важнейших стимулов роста европейской музыки... Только тот, кто поймёт и проследит в европейской музыке чувство вводного тона, эволюцию этого явления,... разъяснит себе историю европейской музыки последних столетий... [разрядка автора. – Е. П.]» [1, с. 229]. И далее: «откуда в европейскую музыку внедрялась *note sensible*? из крестьянской музыки Запада? из практики музыкальных ремесленных артелей в городах? Или ещё от средиземноморской музыкальной культуры (не поздний ли Рим?)» [там же]. Асафьев не забывает упомянуть о необходимости различения «просто полутона и полутона как вводного тона», а также связь последнего с тритоном: «Разгадка знаменитого “пугала” – *diabolus in musica*, тритона лежит всецело в области интонационной борьбы: это реакция... против ощущения полутона как вводного тона...» [там же, с. 230].

Между тем в литературе, где термин «вводный тон» появляется походя, без попытки истолкования, вводнотонное значение иногда приписывают даже большой секунде. Чтобы иметь, наконец, точку опоры, сформулируем определение: *вводнотонность* – это интенция малосекундовой связи, обусловленная действием тритона или другого недиафонического интервала¹³.

Говоря о тритоне, Асафьев также подчёркивал, что при формировании новоевропейских ладов, например, мажора, в утверждении октавности как преодолении монодийного деления на тетрахорды, «тритон...организовывал звукоряд в напряжённом восхождении как безусловное интонационное единство» [там же, с. 242–243]. Точно также фригийский звукоряд, являющийся зеркальным отражением мажорной гаммы, организовывался в единство тритоном, формирующим нисходящий вектор напряжения, что мы и видим в андалусском ладу.

Но каким именно образом выявляется вектор, если заключённая в тритоне напряжённость направлена двусторонне? Разобраться в этом помогает обычное для гармонии разделение тритона средним звуком на тон и дитон. При нижнем делении *f–g–h* (как в малом мажорном септаккорде) внешний звук терции *h*, словно поляризуясь, тяготеет вверх. При верхнем делении *f–a–h* (как в полууменьшённом септаккорде)

внешний звук терции f поляризуется тяготением вниз (второй звук тритона каждый раз уходит в тень). Хотя обе группы включают одинаковые интервалы (большие секунда и терция, малые отсутствуют), в первом случае – ещё до разрешения! – явно ощутима мажорность, а во втором минорность. Следовательно, объяснять наклонение как тенденцию к восхождению или нисхождению – вовсе не значит выразиться метафорически (как иногда полагают), и речь идёт о вполне реальных вещах. Привычная же ассоциированность наклонения с терцией – только один из выработанных интонированием стереотипов и, кажется, достаточно гибкий.

В сущности иногда довольно простого опыта, чтобы добыть важную информацию о свойствах нашего восприятия. Так, если разрешать уменьшённый септаккорд самым обычным образом в минорное и мажорное трезвучия, например, аккорд $h-d-f-as$ в трезвучия $c\ moll$ и $C\ dur$, то в первом случае получим устойчивое, не требующее продолжения заключение, тогда как во втором результат будет не столь однозначным: мажорный аккорд обретает оттенок доминантовости, тяготения к минору на кварту вверх. Поскольку уменьшённый септаккорд симметричен, причину различия нужно искать в аккорде разрешения, в его сочетании с вводным. Всё объясняется тем, что при разрешении в минор между аккордами образуется диагональное хроматическое сопряжение $h-es$, которое поляризует восходящую интонацию $h \rightarrow c$, тогда как при разрешении в мажор единственное хроматическое сопряжение $as-e$ активизирует нисходящую интонацию $as \rightarrow g$, а ход $h-c$ утрачивает своё главенство (стрелкой помечаем вводнотонный ход).

Получается, что (1) диагональные сопряжения между тонами аккордов играют существенную роль в оценке гармонического оборота, что (2) безусловно важна обратная связь, которая ретроспективно «высвечивает» ту или иную интонацию, становящуюся для нас ведущей и что (3) восходящая вводнотонность обеспечивает устойчивость разрешения, а нисходящая оставляет ощущение не вполне преодоленной напряженности.

Насколько чётко работает этот механизм показывает следующий фрагмент из пьесы Хоакна Турины «Гарротин». «Доминантсептаккорд» начального оборота меняет свой *первичный вектор*, направленность вверх (при нижнем деле-

нии тритона $f-g-h$), только по причине необычного разрешения в ля мажорный аккорд – как в обороте S_7-D мелодического минора (пример № 9).

Пример № 9 Х. Турина. «Гарротин» (Памяти Тарреги, № 1), т. 22–25.



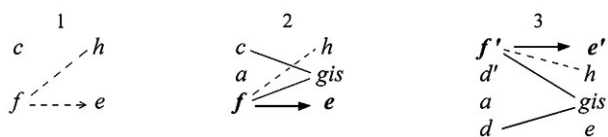
И хотя оба созвучия мажорны, из-за диагонального сопряжения $f-cis$, выявляющего нисходящее тяготение $f \rightarrow e$, оборот даёт ощущение мягкой минорной окраски при напряжённости ультимы. Подобного рода «тонкие материи» не подвластны традиционной теории функций, и она предпочитает не замечать, что даже простая замена a на as в до мажоре меняет и качество тоника, теряющей часть своей тоникальности.

Поэтому ясно, что мажорность ультимы, парадоксальным образом сочетающаяся в андалусском ладу с фригийским звукорядом, представляет собой главнейший пункт в раскрытии природы этого лада.

Ещё немецкие теоретики XIX столетия, занимавшиеся церковными ладами в связи с гармонизацией хора, неоднократно указывали на необходимость завершения фригийских мелодий мажорным трезвучием. Леопольд Хайнце, для которого фригийский суть «бесспорно прекраснейший, наицерковнейший и наиболее своеобразный лад», писал, что из-за невозможности использовать в этом ладу автентическую каденцию музыканты «обходятся полукаденцией ля эолийского, то есть оборотом $a-E$, либо применяют свойственное фригийскому ладу заключение с помощью ре минорного трезвучия – упомянутый фригийский каданс, который звучит очень характерно, по-церковному прекрасно и торжественно. Заключительное трезвучие здесь всегда получает большую терцию, благодаря чему вся каденция чрезвычайно выигрывает в силе, достоинстве и красоте [разрядка автора. – Е. П.]» [8, S. 185–186].

Итак, чем же объяснить необходимость мажорной ультимы во фригийском кадансе? Проведём ещё один опыт в трёх последовательных фазах умозаключений (см. схему). При неоднократном чередовании двух пустых квинт, отстоящих на полутон (1), слух, не имеющий предва-

рительной настройки, всё же начинает ощущать некоторое преимущество второй квинты, так что квинта на f , хотя и слабо, начинает тяготеть вниз. Это можно объяснить диагональным сопряжением в тритон $f-h$. Хотя последний предполагает двустороннее разрешение, движение квинт выявляет больше тяготение $f \rightarrow e$, так как e – прима, основание квинты.



В чередовании двух мажорных трезвучий в кадансе II-I (2), который Росси называет *обычным (usual)*, связанность пенультивы и ультивы значительно обостряется благодаря появлению двух хроматических сопряжений $c-gis$ и $f-gis$. Наконец, в *классическом* фригийском кадансе VII-I (3) те же условия дополняются новыми, обеспечивающими полноту выражения нисходящих интенций: второй тритон $d-gis$, а также положение вводного тона f в роли малой терции аккорда интенсифицирует минорность целого и направленность вниз. Очевидно, что главный «виновник» высокой степени спайки, сцепления созвучий в кадансе – мажорная терция gis , так что даже введение в пенультиву тритона, когда она превращается в полууменьшённый септаккорд V ступени ($h-d-f-a$ в андалусском Ми), уже мало что меняет. И та же терция – причина напряжённости ультивы, которая ощущается нами как доминантовость. Поэтому-то мажорность ультивы, входящая в противоречие с фригийским звукорядом, воспринимается здесь как абсолютно необходимый и естественный момент. Так объясняется мажорное замыкание всех связанных с *suprasemitonium modi* гармонических образований, включая разные виды фригийского оборота.

Сравнивая музыкальные системы Востока и Запада, Ален Даниелу сказал: «Каждая имеет свои возможности, которые отсутствуют у других... Каждая имеет свое предназначение, связанное с определённой жизненной философией. Как средству человеческого самовыражения, ей нельзя найти заменителя»¹⁴. Уже ранние памятники композиторского творчества Испании свидетельствуют о тяге испанцев к фригийскому наклонению. Среди многочисленных полифонических песен Анчеты, Мильяна, Пеньялосы, де

ла Торре, дель Энсины и других композиторов *siglo de oro* велика доля произведений фригийской принадлежности. Не случайно Франкино Гафури на рубеже XVI века отмечал: «Испанцы в своей музыке имеют обыкновение рыдать, так как весьма любят применение бемолей»¹⁵. Свойственный иберийской ментальности этос как «особенная страсть к несчастью, которая есть в душе у каждого человека» (Лев Толстой), столь отличный от мироощущения среднеевропейца, – вот мотив и условие культивирования андалусского лада. Излучаемая андалусским ладом «ностальгия бесконечности» была в своё время чутко подмечена Фридрихом Ницше, влюблённым в «Кармен»: «Здесь иная чувственность, иная страсть, иное веселье. Эта музыка весела, но весёлость эта не французская и не немецкая, её весёлость африканская; над ней тяготеет рок, её счастье скоротечно, неожиданно, беспощадно» (цит. по: [4, с. 20]).

В многократном чередовании гармоний главного оборота $E-d-E-d-E...$, которым иногда надолго исчерпывается движение, ощущается не только тяготение одного аккорда к другому, но и потребность всё новых и новых повторений. Пружина этого функционального механизма кроется в игре тритоновых сопряжений, которые возникают в «трении» созвучий и высвечиваются восприятием в своего рода пульсации, поочередно: в аккордовых сменах один тритон разрешается в квинту пенультивы, а другой – в приму ультивы.

Таблица 4



В то же время ни тот, ни другой не разрешаются полностью, двусторонне, а разрешение одного сопровождается обнаружением второго – и так сколь угодно долго. Так устанавливается своеобразный *режим автоколебаний*, или, по выражению Р. Киркпатрика, «род пьянящей монотонности», напряжённая статика которого призвана передать ностальгический этос фламенко. Это искусство *non-finito*, где смысл самовыражения не в динамике столкновения, борьбы и разрядки, а в поддержании длительного парения в найденном эмоциональном пространстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Андалусия (*Andalucía*) – страна вандалов (также как Каталония – страна готов, готланд); автономная область Испании со столицей в Севилье, включающая провинции Альмерия, Кадис, Кórдова, Гранада, Уэльва, Хаэн, Мάлага и Севилья.

² Канте хондо (*cante jondo*) – глубокое пение; фламенко (*flamenco*) – одно из названий цыган Андалусии, этимология спорна. В начале прошлого века фламенко противопоставлялось серьезному и суровому канте хондо как искусство популярное и легковесное. Позже их стали рассматривать в русле одной традиции, где канте хондо трактуют как ранний, архаичный слой, а фламенко – более поздний.

³ Образец гитарной музыки в андалусском ладу представляет «Ронденья», подаренная Глинке гитаристом Ф. Р. Мурсиано (фотокопию нот см.: [3, с. 357]). Но при всей любви к Испании, композитор, информированный из первых уст, не проявил интереса к гармоническим эффектам этого лада.

⁴ К бимодальным относятся главным образом песне-танцы семейства фанданго, в которых копла (строфа, куплет) включает шесть небольших построений, оканчивающихся мажорными аккордами постоянного соотношения, например: С, F, C, G₇, C, E. Другие авторы относят этот род песен также к *modo dórico*.

⁵ Впрочем, число применяемых на гитаре фламенко *строёв* (высотных положений лада) ограни-

чено удобством аппликатуры и почти исчерпывается перечисленными. Круг подходящих для игры строёв расширяется с использованием сехилья (*sejilla*), или каподастра – передвижного порожка, устанавливаемого на одном из ладков грифа.

⁶ Катуар, заимствовавший этот пример у Ф. О. Геварта, трактует его тонально и называет второй аккорд малым нонаккордом II ступени с прямой в виде педали. См.: Катуар Г. Теоретический курс гармонии. Ч. 1. М., 1924. С. 63–64.

⁷ Схемы а. и фрагмент б. извлечены из песен «Seguiriya gitana» и «Soleares», которые приводятся в книге Росси: [16, р. 298–308].

⁸ Способин И. В. Элементарная теория музыки. М.; Л.: Музгиз, 1951. С. 154.

⁹ Способин И. В. Элементарная теория музыки. 2-е изд. М: Музгиз, 1954. С. 150.

¹⁰ Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М.: Музыка, 1969. С. 102.

¹¹ Берков В.О. Гармония. 2-е изд. М.: Музыка, 1970. С. 147.

¹² Способин И. В. Лекции, с. 219.

¹³ *Intentio* (лат.) – интенсивность, стремление, направленность.

¹⁴ См.: VII Международный музыкальный конгресс. Музыкальные культуры народов: традиции и современность. М., 1973. С. 86.

¹⁵ Цит. по: Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. 2, ч. 1. М.: Музгиз, 1953. С. 399.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. / ред. Е. М. Орлова. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 375 с.
2. Боткин В. П. Письма об Испании. Л.: Наука, 1976. 343 с.
3. Глинка М. И. Литературное наследие. Л.: Музгиз, 1953. Т. 2: Письма и документы. 890 с.
4. Истель Э. Историческая судьба «Кармен» // Французская музыка второй половины XIX века / сост., ред. М. С. Друскин. М., 1938. С. 189–202.
5. Тьерсо Ж. Бизе и испанская музыка // Там же. С. 171–188.
6. Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1971. 103 с.
7. Шевченко А. Гитара фламенко. Мелодии и ритмы. Киев: Музична Україна, 1988. 111 с.
8. Heinze L. Theoretische-praktische Harmonie- und Musiklehre. Ober-Glogau: Heinrich Handel, 1867. 243 S.
9. Idelsohn A. Z. Jewish music in its historical development. NY: Dover Publications Inc., 1992. 535 p.

10. Kimmel W. The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music. // College Music Symposium. Volume 20, No. 2 (Fall, 1980), pp. 42–76.
11. Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. Princeton Univ. Press, New Jersey, 1953. 473 p.
12. Louis R., Thuille L. Harmonielehre. 2. Aflg. Stuttgart: Carl Grüniger, 1908. 405 S.
13. Manuel P. From Scarlatti to “Guantanamera”: Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics // Journal of the American Musicological Society. University of California. Volume 55, No. 2 (Summer 2002), pp. 311–336.
14. Manuel P. Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics // Yearbook for Traditional Music. Volume 21 (1989), pp. 70–94.
15. Mortimer P. Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation. Berlin: Georg Reiner, 1821. 112 S.
16. Rossy H. Teoría del cante jondo. Barcelona: Credsa, 1966. 318 p.

17. Stubblefield T. Maria Benitez: The Essence of Flamenco // *World Literature Today*. University of Oklahoma. Volume 80, No. 4 (Jul. – Aug., 2006), pp. 59–62.

18. Thomas K. Flamenco and Spanish dance // *Dance Research Journal*. University of Illinois. Volume 34, No. 1 (Summer, 2002), pp. 98–102.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Second Edition. Leningrad: Muzyka, 1971. 375 p.

2. Botkin V. P. *Pis'ma ob Ispanii* [Letters about Spain]. Leningrad: Nauka, 1976. 343 p.

3. Glinka M. I. *Literaturnoe nasledie. T. 2. Pis'ma i dokumenty* [The Literary Heritage. Vol. 2. Letters and Documents]. Leningrad: Muzgiz, 1953. 890 p.

4. Istel' Ye. Istoricheskaya sud'ba "Karmen" [The Historical Destiny of "Carmen"] *Frantsuzskaya muzyka vtoroy poloviny XIX veka* [The French Music of the Second Half of the 19th Century]. Compiled and Edited by M. S. Druskin. Moscow, 1938, pp. 189–202.

5. T'erso Zh. Bize i ispankaya muzika [Tiersot J. Bizet and Spanish Music]. *Ibid.*, pp. 171–188.

6. Fal'ya M. de. *Stat'i o muzyke i muzykantakh* [Fallá M. de. Articles about Music and Musicians]. Moscow: Muzyka, 1971. 103 p.

7. Shevchenko A. *Gitara flamenko. Melodii i ritmy* [The Flamenco Guitar. Melodies and Rhythms]. Kiev: Muzychna Ukraina, 1988. 111 p.

8. Heinze L. *Theoretische-praktische Harmonie- und Musiklehre* [Theoretical-Practical Harmony and Music Theory]. Ober-Glogau: Heinrich Handel, 1867. 243 S.

9. Idelsohn, Abraham Z. *Jewish Music in its Historical Development*. NY: Dover Publications Inc., 1992. 535 p.

10. Kimmel W. The Phrygian Inflection and the Appearances of Death in Music. *College Music Symposium*. Volume 20, No. 2 (Fall, 1980), pp. 42–76.

11. Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. Princeton Univ. Press, New Jersey, 1953. 473 p.

12. Louis R., Thuille L. *Harmonielehre* [A Study of Harmony]. 2. Aflg. Stuttgart: Carl Grüniger, 1908. 405 S.

13. Manuel P. From Scarlatti to "Guantanamera": Dual Tonicity in Spanish and Latin American Musics. *Journal of the American Musicological Society*. University of California. Volume 55, No. 2 (Summer 2002), pp. 311–336.

14. Manuel P. Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics. *Yearbook for Traditional Music*. Volume 21 (1989), pp. 70–94.

15. Mortimer P. *Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation* [Choral Singing at the Time of the Reformation]. Berlin: Georg Reiner, 1821. 112 S.

16. Rossy H. *Teoría del cante jondo* [The Theory of Traditional Flamenco Singing]. Barcelona: Credsá, 1966. 318 p.

17. Stubblefield, Terri. Maria Benitez: The Essence of Flamenco. *World Literature Today*. University of Oklahoma. Volume 80, No. 4 (Jul. – Aug., 2006), pp. 59–62.

18. Thomas K. Flamenco and Spanish dance. *Dance Research Journal*. University of Illinois. Volume 34, No. 1 (Summer, 2002), pp. 98–102.

Андалусский лад

Ладовый архетип фламенко усматривают в древней монодии – греческом дорийском (средневековом фригийском), который испанские гитаристы трансформировали в аккордовую, гармоническую систему, поэтому стало необходимым дать основному ладу фламенко новое название – андалусский лад. Между тем в российском музыкознании он известен как «испанской доминантовый лад», который считается производным от гармонического минора, где опора перенесена с тоники на мажорный аккорд доминанты. Эта не имеющая исторических оснований трактовка обусловлена спецификой проявления модально-гармонических функций. Мажорный аккорд первой ступени (при фригийском звукоряде) резко отличается от обычной тоники напряжённой, «доминантовой» окраской, что однако не мешает ему выполнять функцию ладового центра, начинающего и заканчивающего движение. Основу гармонического развёртывания здесь составляет чередование аккорда первой ступени с созвучиями нисходящего вводного тона (аккордами II, VII⁶, V⁴³ и др.), то есть многократно повторенный фригийский каданс, в котором сочетается диада модальных функций – ультима и пенульtima (ultima & raenuultima). Такое устройство лада призвано выразить ностальгический этос фламенко, присущее испанской ментальности «трагическое чувство жизни» (Мигель де Унамуно).

Ключевые слова: андалусский лад, доминантовый лад, вводный тон, фригийский каданс, ультима, пенульtima, модальные функции.

The Andalusian Mode

The modal archetype of the flamenco may be perceived in ancient monody – the Greek Dorian mode (the Medieval Phrygian), which the Spanish guitarists transformed into a chord-based, harmonic system, as a result of which it became necessary to endow the chief flamenco mode with a new title – the Andalusian mode. At the same time, in Russian musicology it is known as the “Spanish dominant mode,” which is considered to be derived from the harmonic minor, where the significance is transferred from the tonic to the major chord of the dominant scale degree. This interpretation, devoid of historical foundations, is stipulated by the specificity of the manifestation of modal-harmonic functions. The major chord on the first scale degree (in a Phrygian mode) differs considerably from an ordinary tonic scale degree in its intensive “dominant” coloration, which nonetheless does not hinder it from carrying out the function of a modal center, beginning and finishing off the motion. The basis of harmonic unfolding is comprised here of alternation of the chord on the first scale degree with sonorities of a descending leading tone (with the chords II, VII6, V43, etc.), i.e. the Phrygian cadence repeated many times, which holds a combination of the dyad of modal functions – the ultima and paenultima. This kind of arrangement of the mode is called upon to express the nostalgic ethos of the flamenco and the “tragic feeling of life” peculiar to Spanish mentality (according to Miguel de Unamuno).

Keywords: Andalusian mode, dominant mode, leading note, Phrygian cadence, ultima, paenultima, modal functions.

Пинчуков Евгений Анатольевич

ORCID: 0000-0003-1493-0092

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры теории музыки

E-mail: pean09@mail.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

Evgeny A. Pinchukov

ORCID: 0000-0003-1493-0092

PhD (Arts),

Associate Professor at the Music Theory Department

E-mail: pean09@mail.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. P. Musorgskogo

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory
Ekaterinburg, 620014 Russian Federation