



Е. А. ПИНЧУКОВ

Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского



УДК 781.22

ДИАТОНИКА: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

*Первым и старейшим из родов нужно считать диатон.
На него первого натолкнулась человеческая природа.*

Аристоксен

Среди понятий, которые в теории лада относятся к основным, диатоника занимает центральное положение. Такой статус предполагает определённую ясность его толкования. Между тем должной ясности нет, и расхождения в трактовке того, что считать диатоникой, оказываются весьма значительными. В ходе обсуждения этого вопроса, проведённого в своё время журналом «Советская музыка», констатировалось, что «формулирование понятия диатоники превратилось в острую проблему» и что каждый исследователь теперь сталкивается с необходимостью «давать ему свою особую трактовку, определять его содержание» [12, с. 78].

Полюсы расхождений демонстрируют определения, принятые в учебниках. Часть их тяготеет к традиционному толкованию, связывая диатонизм с семиступенностью и возможностью квинтования. Таково общеизвестное определение И. Способина, которое в сжатой формулировке представлено у Ю. Холопова: «Диатоника есть семизвучковая система, все звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам» [22, с. 122].

Достоинства этой трактовки связаны с чёткой обрисовкой «видового отличия» (*differentia specifica*), позволяющего легко отделить диатонические лады от других, причём такое деление хорошо согласуется с нашим внутренним представлением о различии ладных сфер, которое возникает не из книжного знания, а как результат интонационного опыта. Дело, однако, осложняется тем, что названные признаки редко поясняются и нигде обстоятельно не аргументируются. А так как их причастность к сущностной стороне явления неочевидна, то подчас они начинают казаться чем-то внешним, формальным, ни к чему не обязывающим. Ведь вполне диатоническая мелодия может строиться не на семи, а на меньшем числе ступеней. С другой стороны, мелодические минор и мажор, девять звуков которых не укладываются в непрерывный квинтовый ряд, тоже вроде бы причисляются к диатонике. Известно также, что диатоническое интонирование отвергает тритон, ощущаемый в нем как *diabolus in musica*. Но как раз в диатонической атрибуции тритона авторы, можно сказать, единодушны¹. Эти несообразности разрыхляют понятие и готовят почву к тому, что в определённых условиях появляет-

ся искушение отказаться от его прежнего толкования.

Именно с таким отходом от традиции связан другой полюс воззрений на существо диатоники, которые прокламируются в ряде отечественных изданий. Представление об этом даёт следующее определение Т. Бершадской: «Диатоническим признаётся звукоряд, каждый из тонов которого является самостоятельной ступенью. Хроматическим же будет звукоряд, включающий тоны, не имеющие самостоятельного ступенчатого значения, функционирующие и воспринимаемые как производные от основных» [4, с. 88]. Эти положения дополняются другим текстом того же автора: «Диатонический звукоряд может включать любое количество тонов, и отстоять эти тоны могут на любые интервалы друг от друга: как большие, малые и чистые, так, возможно, на увеличенные и уменьшённые» [13, с. 60–61].

Необходимым условием утверждения новых воззрений становится возможность определить, является ли тот или иной звук основной (самостоятельной) ступенью, что отнюдь не так просто сделать. Возникает проблема критерия, позволяющего однозначно установить самостоятельность или производность ступени. Его предлагается видеть в способе функционирования ступеней: «лад будет диатоническим (...) если все его ступени окажутся самостоятельными в выборе интервала и направления интонационного шага в бинарных сопряжениях (то есть будут обладать открытой сочетаемостью в тексте); лад будет хроматическим (...) если хотя бы одна его ступень окажется ограниченной в выборе интонационного шага наименьшим ходом по тяготению» [9, с. 86]. Заключение о характере поведения ступени выносится на основе статистики – через «обсчитывание» всех бинарных сопряжений каждой ступени с прочими.

Согласно такому подходу, который его приверженцы называют «функциональным» (в противовес прежнему «интервальному»), из-за статистически явной привязанности к первой ступени седьмая ступень в классический период «в подавляющем большинстве случаев играла роль производной» [9, с. 90]. Однако, если наряду с обычным разрешением вводный тон регулярно переходит на полтона вниз, как это случается в хроматизированных фригийских оборотах (в старинных ламенто), то, согласно этой

логике, ступень должна получить статус самостоятельной, а лад в целом – диатонического. Но такой результат противоречит нашему восприятию, да и просто здравому смыслу.

И как быть с этим методом при обращении, например, к фольклору, где на протяжении песенной строфы какая-нибудь из ступеней может появиться всего-то один раз и где попевоочный принцип обусловливает многократную повторяемость одних и тех же бинарных связей?

Словом, «функциональное» толкование и связанное с ним определение диатоники представляется неубедительным, ибо лежащий в его основе признак субъекта (а это должен быть существенный отличительный признак) оказывается величиной неопределённой, сомнительной. Поэтому есть резон рассмотреть ряд коллизий, возникающих в русле новой трактовки, учитывая, что она активно внедряется в учебной литературе.

Как можно уяснить из содержания работ, утверждающих новое толкование, их авторами движут благие намерения актуализировать старый термин, желание сделать так, чтобы эта категория, ставшая применимой лишь к периферийным областям интонирования (вследствие общего усложнения музыкального языка), вновь обрела своё былое значение: «По отношению к “диатонике” возникла необходимость в (...) работе по усовершенствованию старого понятия, которое могло бы в новых условиях нормально функционировать, “жить”, ибо, по-видимому, никто не станет утверждать, что этот термин вообще не нужен и теория музыки может обойтись без него» [12, с. 79]. Определённую роль тут играет и стремление поддержать авторитетом науки, «узаконить» разного рода композиторские новации путём придания им престижного статуса диатонических. Ведь уже античные теоретики наделяли диатонику всеми положительными этическими свойствами, связанными с простотой, естественностью, строгой «однотонностью», «твёрдостью», мужественностью и т. п., в противоположность мягкой, женственной, «пёстрой», «распущенной» хроматике. Эта оппозиция сохранялась и в средневековой теории.

Приверженцы новой трактовки в качестве само собой разумеющегося проводят тезис о развитии и обновлении диатоники. Например, Ю. Кац считает, что с рубежа XIX–XX веков «начинается новый этап развития диатонических систем», что «новая диатоника» включает в своем составе «более древнюю часть и сравнительно недавнюю», что «развитие диатоники связано с обогащением сферы мелодических шагов за счет ходов на уменьшённые и увеличенные интервалы» [9, с. 89–91]. Аналогичные соображения высказывает А. Сохор: «Наряду с предельным развитием хроматизации, приводящем в конце концов к полному разрушению лада, мы наблюдаем в музыке XX века и обратную тенденцию – возрождение и обновление

диатоники (...) При этом возникают новые музыкальные явления, которые очевидным образом вырастают из диатоники и сохраняют некоторые её принципы, но в то же время не могут быть целиком объяснены с традиционных теоретических позиций. Отсюда предпринимается современными теоретиками ... попытки расширить понятие диатоники» [17, с. 160].

Но закономерное обновление интонационности на современном этапе – не основание для инкриминации термину, введённому 25 столетий назад, того, что он есть нечто ограничивающее, ставящее предел, то есть, что он – термин (*terminus* – граница, предел), как это с подкупающей непосредственностью делается в следующем пассаже, направленном против прежнего толкования диатоники: «Отражая лишь внешний, интервальный признак частного вида диатоники, это определение не соответствует более широкому явлениям художественной практики, в условиях которой диатоническими нередко оказываются иные интервальные соотношения» [13, с. 61]. В цитируемых текстах речь ведётся о звукорядах, а интервалика для звукоряда – признак едва ли не единственный и потому не могущий быть внешним. Главное же заключается в том, что, поскольку определение вообще есть операция, раскрывающая содержание понятия (в его наиболее существенной части), то оно не может соответствовать или не соответствовать «более широким явлениям». Последние из-за своей «большой широты», то есть иноположности, естественно не были предметом суждений и представлений, входящих в содержание определяемого понятия.

Справедливости ради следует признать, что неприятности с понятиями диатоники и хроматики начались отнюдь не вчера. Просто они обострились, когда эти понятия, выработанные в условиях монодической культуры, стали всерьёз утверждаться в учении о гармонии. Ведь первоначально, в античной теории, диатоника, хроматика и энгармоника являлись категориями рода (*γένος*) и были нужны для размежевания различных интонационных сфер. Для древнего эллина они противостояли не только и, пожалуй, не столько по интервальному строю, сколько своей выразительностью, этосом, в связи с чем их практическое использование отчасти регламентировалось некоторым набором жизненных ситуаций². А это предполагает принципиальное равноправие родов, основанное на их взаимной дополняемости, причём род, по-видимому, представлял собой и определённую структуру звуковысотного пространства, и конгломерат устойчивых мелодических типов.

Совсем другое соотношение тех же понятий (при устранении энгармоники) возникает в рамках учения о гармонии. В старых учебниках, имевших в основном практическую направленность, этим понятиям не придавалось существенного значения. Ещё Х. Риман в своей «Упрощённой гармонии» пользовался ими как прикладными, техническими термина-



ми: «диатоническая гамма», «хроматически-полутоновый ход» и т. п.³ Но здесь исподволь формируется представление, что хроматика – не самостоятельный род, а лишь некоторое нарушение диатонического порядка, изменение, мыслимое в соотнесении с диатонической «основой», что в простодушном выражении предстает как «повышение или понижение диатонических ступеней лада на полтона» [19, с. 67]. Новая диспозиция связана с ориентацией на тональные мажор и минор. И по мере того, как учение о гармонии выходит из пелёнок прикладной дисциплины и берёт себе роль общей теории, это новое, тональное толкование догматизируется в жёстких формулировках, рассчитанных уже на все случаи жизни.

Показательна позиция Ю. Тюлина, теоретическая концепция которого повлияла на несколько поколений музыковедов. Понимая под диатоникой обычный шестиквинтовый ряд, он писал: «Сущность соотношения диатоники и хроматики заключается в том, что диатоника определяет основные ступени звукоряда, а хроматика вводит в звукоряд вариантность, разновидность, видоизменения при наличии, реальном или подразумеваемом, основных ступеней». И далее: «хроматика есть надстройка над диатоникой, и выход за диатонические пределы не прибавляет новой ступени в звукоряде» [20, с. 75]. Но поскольку в этом труде была предпринята попытка слить воедино законы тонально-гармонической организации и ладов монодии, обнаружилось, что такая тоналцентристская установка не согласуется с реалиями монодической музыки. Так, в ладах с увеличенными секундами, которые всегда относились к хроматическим («восточный хроматизм»), «изменённые» ступени, замещающие соответствующие звуки квинтового ряда, функционируют иначе, чем в тонально-гармонической системе, а именно, как вполне самостоятельные. Выход из этого затруднения Тюлин находит в том, что внедряет особую категорию «альтерационно-диатонических ладов» (именуя лады квинтового строя «чистой диатоникой» или натуральными). Как можно заключить из довольно-таки путаных рассуждений автора, новый термин-химера призван обозначить группу ладов, которые, не будучи по существу диатоническими, всё же должны быть отнесены к таковым. И дело даже не в том, что хроматика в этих ладах «подчинена диатонической основе» (на долю последней в них может оставаться лишь один ладовый остов⁴). Главный довод здесь, судя по всему, идеологический: оказывается, «только в таком широком значении мы можем говорить об универсальности диатоники в народном творчестве и противопоставить её всякого рода искусственным построениям» [20, с. 78]. Мысль автора сводится к силлогизму: Народная музыка, по определению, – носитель всего положительного. / Все положительное воплощается в диатонике. / Следовательно, народная музыка должна быть диатоничной.

Таким образом, тюлинский тезис о *диатонике как основе* сразу же расширяет объём понятия и поле его применения. Следующим шагом стала инверсия этого тезиса, осуществлённая уже в рамках «функционального» подхода: *всякая основа есть диатоника*.

Но подобный волонтаризм – вещь совсем не безобидная. Из-за невнятности критериев самостоятельности ступеней понятие «диатоника» утрачивает ясные очертания и вследствие этого «уже не может служить приемлемым основанием для научных коммуникаций» [27, с. 106]. Фактически это путь к аннигиляции пары взаимозависимых категорий «диатоника – хроматика», которые превращаются в пустые оболочки и перестают работать в качестве инструмента теории.

Обращаясь, например, к сфере традиционной монодической музыки, на базе которой собственно и сложились категории рода, можно констатировать, что, поскольку лад здесь – интонационная матрица, сумма ингредиентов, прошедших интонационный отбор, то любая стабильная звуковысотная форма в рамках «функционального» подхода неизбежно окажется диатонической, так как все входящие в неё звуки и интервалы эвентуально важны для её обнаружения и потому должны быть признаны самостоятельными. Иначе говоря, все так называемые «лады народной музыки», независимо от различий в их строении, есть диатоника, что недвусмысленно и подтверждает странная подборка примеров, которую даёт Т. Бершадская в «Курсе теории музыки»⁵. Следуя своим установкам, автор приходит к закономерному выводу: «правомерен ли вообще термин “хроматический лад”? Ведь если трактовать хроматику функционально – как явление вторичное, “раскраску” основных ступеней, то может ли лад <...> быть хроматическим?» [4, с. 88].

Но раз нет ладов хроматики, то нет надобности и в понятии диатоники, ибо снятие одного неминуемо ведёт к обесцениванию другого. Не потому ли в указанных текстах Т. Бершадской после определения диатоники сам этот термин больше не появляется? Классификация ладов ведётся уже внутри диатоники, так что надобность в нём отпадает. «Растворение» понятия обусловлено тем, что теперь оно по сути начинает совпадать с понятием лада, ибо всякий лад как устойчиво бытующая интонационная структура есть диатоника, на что и указал А. Юсфин: «понимание диатоники как основы в применении к народной музыке бессмысленно, потому что в ней всё – основа...» [26, с. 113].

Столь же безрадостная картина возникает и при последовательном проведении новой трактовки в отношении композиторской музыки XIX–XX столетий. Надо ли говорить, что к диатоническим здесь будут отнесены симметричные лады, все ступени которых безусловно самостоятельны? Только как согласовать это с тем обстоятельством, что подобные периодич-

ные структуры возникают на гребне хроматизации и функционируют в замкнутых пределах темперации, которая опять же – плод развития хроматики? Аналогично и 12-тоновая композиция – при соответствующих оговорках, допускающих тональное толкование (см.: [4, с. 59–60]), – может быть признана диатонической, если учесть установку на полное равноправие тонов. И так – *ad absurdum!*

Мы видим, таким образом, что стремление защитить понятие диатоники от превратностей быстротекущей жизни, – но не углублённой его разработкой, направленной на уточнение содержания и границ, а своего рода фетишизацией в роли всеобщего и вневременного ладообразующего начала, – приводит к прямо противоположному результату. Отсюда сомнения, звучащие в некоторых высказываниях, относительно ценности родовых категорий и целесообразности их дальнейшего сохранения: «Чтобы разобраться в структуре лада многих национальных культур, можно обойтись и без них» [27, с. 106].

Но существует и противоположная тенденция, безусловно, больше отвечающая интересам науки, когда решение проблемы видится в преодолении традиционной дихотомии, в необходимости дополнить состав родов какими-то новыми, сопоставимыми по весомости с уже имеющимися. Выражение такого подхода мы встречаем у Ю. Холопова, который описывает семь «родов интервальных систем», разделяя некоторые из них ещё и на подвиды [22, с. 130]. В самом деле, два общепринятых рода достаточно архаичны, чтобы получить, наконец, свежее окружение, поскольку западная музыка последних пяти–шести столетий оперирует данностями (связанными с многоголосием), которые были неведомы античной эпохе. Следовательно, чтобы преодолеть кризис в толковании понятия диатоники, необходимо не расширять сферу его приложения, а, напротив, стараться его уточнить применительно к той сумме интонационных явлений, в связи с которой оно сложилось, но прежде всего – локализовать эти явления в контексте ладовой эволюции. Иначе говоря, категория рода должна представляться одновременно и *эволюционной категорией*.

Этот вывод мог бы показаться тривиальным, если бы ситуация с диатоникой не свидетельствовала о том, что эволюционный подход в теории лада гораздо чаще декларируется, чем действительно становится руководством к действию⁶. Исходя из такого понимания вещей, рассмотрим вкратце происхождение и отличительные черты диатонизма как исторически обусловленной формации.

Общеизвестен, хотя и остаётся недооценённым, факт поразительно широкого, можно сказать, повсеместного распространения диатоники. Мы не найдем ни одной сколько-нибудь оформившейся музыкальной культуры, которая не знала бы тех или иных диатонических структур. Из двух основных родов мелодии, характеризующих традиционные

культуры Евразии, только один – пентатонно-диатонический – поистине универсален в своей тотальной распространённости, тогда как ареал второго, хроматического (Б. Саболичи [16] условно называет его «стиль макама»), сравнительно ограничен. Особенно замечательным в этом ряду представляется то, что с открытием Америки в музыке аборигенов были обнаружены опять же диатонические формы мелоса, которые не могли там появиться через заимствование, так как приток первобытных охотников из Азии, давших начало коренному населению Нового Света, завершился ещё в палеолите – в доисторическую и, по существу, в «доладовую» эпоху⁷. Диатонический строй был найден индейцами самостоятельно⁸, что свидетельствует о действии каких-то универсальных механизмов эволюции. Можно с достаточной уверенностью полагать, что диатоника как интонационная система представляет собой закономерную фазу, стадию в становлении музыкального мышления. И в этом видится ключ к решению проблемы.

Для реконструкции генезиса диатонического рода, хотя бы схематичной, необходимо отдавать себе отчёт в том, что музыкальное интонирование известных нам типов имело длительную предысторию в «дозвукорядных» проявлениях, которые зафиксированы в культурах реликтовых обществ. Переход к звукорядности от первичных – контрастно-регистровых, глоссандирующих и т. п. – форм «мелоса» (им предшествовало нерасчленённое, диффузное ощущение тембро-высотного поля) осуществлялся как процесс *освоения звуковысотного пространства* человеческим сознанием, автономизирующимся по отношению к внешнему миру. На смену «непосредственному» интонационному акту, связанному с проявлениями жизненной активности, например, с потребностью эмоционально-психической разрядки или с чисто физиологическим удовольствием (и основанному на звукоподражании или на каком-нибудь поразившем восприятие акустическом эффекте), приходит совершенно иной способ звуковыражения, собственно и называемый нами музыкальным, где интонация, вращающаяся в системе фиксированных тонов, освобождается от своей природной оболочки, приобретая идеальную, очеловеченную форму. А так как некоторые вполне развитые музыкальные традиции до сих пор сохраняют элементы дозвукорядного интонирования, следует полагать, что процесс становления звукорядности был постепенным и длительным.

Конечно, датировка подобных событий более чем проблематична, но по некоторым косвенным данным можно предположить, что переход к новому способу интонирования завершается в основном в эпоху так называемой «неолитической революции», которая, как считается, в переднеазиатском регионе происходила в X–VI тысячелетиях до н. э., а на территории Европы несколькими тысячелетиями позже⁹.



Звуковысотное пространство (не поддающееся зрительному охвату, но особым образом осязаемое и представляемое) познаётся посредством пропорционального членения и упорядочения, то есть через структурирование, которое в то же время становится и формой эстетизации звуковой среды. Осмыслить этот процесс помогает одна, быть может, несколько свободная аналогия из предьстории изобразительного искусства. На ранних этапах развития изобразительной деятельности прослеживается заметный сдвиг от конкретики «динамического реализма» (в анималистической живописи верхнего палеолита) к схематизму, условности, символическому отображению объектов, вплоть до абстракции геометрического орнамента. Смена вектора творческой активности объясняется возрастающей способностью человека к обобщению, схватыванию и эмоциональному освоению общих связей, порядка и иерархии в окружающей действительности¹⁰. При этом основным показателем и художественным средством обобщения оказывается *ритм*: «В палеолитических изображениях мы почти не ощущаем ритма. Он появляется только в неолите как стремление упорядочить, организовать пространство... Ритм красок, линий и форм как бы воплотил в себе двигательный ритм...» [8, с. 101–102]. Нечто подобное, по-видимому, надо предполагать и для развития интонационной сферы. Ведь структурирование звуковысотного пространства – суть его *ритмизация* (сходно с тем, как мы структурируем время через повторяемость состояний), где в качестве *меры* дистанцирования тонов выступает их акустическое соответствие, способность к согласованию.

Начальные шаги звукорядообразования иногда рисуются следующей умозрительной схемой: фиксирование начального тона, «первичного устоя», его секундовое опевание (сразу же выявляющее функциональную связь – направленность к устоя), координированный скачок на кварту (квинту) вверх и последующее его заполнение по секундам, то есть приращение к готовому стабильному тону других готовых тонов с постепенным расширением амбитуса (см.: [20, с. 61–63]). Более реалистичной представляется точка зрения Э. Алексеева [2], опирающегося на данные современной этномузыкологии, согласно которой высотно определённые тоны как будущие ступени звукоряда лишь постепенно проступают – подобно фотоизображению в растворе проявителя – из первоначально размытых, диффузных звуковысотных зон, «пра-тонов». Соотношение этих зон или участков (они понимаются как полоса близких высот, возможно, соответствующих одной певческой позиции) могло поначалу определяться регистровым контрастом, предполагающим довольно широкое дистанцирование. Следы такого первичного грубого членения пространства сохраняются, например, в «маятникообразных» напевах (*Pendelmelodik*), где действует значительный звуковысотный объём при

небольшом количестве ступеней. В этом и других, отличающихся своим рисунком, типах интонирования, которые впоследствии надолго сохраняются в разного рода фольклорных пережитках, действует механизм интонационной селекции, когда высотность уточняется и закрепляется через ощущение акустического соответствия: «Гармонически наиболее чистые интервалы – октаву, квинту, кварту – отличало от иных интервалов по преимуществу то, ставшее столь важным для развития примитивной тональности обстоятельство, что они, единожды “распознанные”, выделялись из множества соседствующих с ними музыкальных дистанций благодаря большей “ясности” их для музыкальной памяти. Если вообще реальные переживания запоминаются с большей лёгкостью, нежели выдуманные, а подлинные мысли запечатляются в памяти легче путаных, то соответствующее верно и для интервалов...» [6, с. 492].

Так формируется тональная мелодика, тональная в том смысле, что оперирует ясными по высоте тонами, которые к тому же гармонируют между собой, друг с другом «ладят», поскольку состоят в близком акустическом родстве. Этот первичный основной закон звукорядообразования М. Харлап [21] удачно определил в понятиях «согласования» или «координации». Тонность и согласование выступают здесь как необходимое и достаточное основание чувства слаженности созвучания, чувства гармонии, лада.

Акустическая квинтовая координация тонов реализуется в форме квартовых соответствий¹¹ вследствие того простого обстоятельства, что квартовая дистанция короче квинтовой и легче делится промежуточными ступенями. Образующиеся при этом трихорды, тетрахорды (единицы оперативной памяти) при наращивании амбитуса будут соотноситься, если прибегнуть к античной терминологии, чаще в синафе (то есть слитно), чем диазевктически (раздельно, через тон), когда каждая ступень одной группы получает свою квартовую (квинтовую) параллель в иной позиции в бесчисленных вариантах сочетаний. Этим объясняется, с одной стороны, характерный «немелодичный» квартсептимовый контур значительного числа монодий (например, в архаике календарных песен) и типичное для диатоники отсутствие нижнего, «субтонического» полутона, а с другой – фундаментальное значение целотонных отстояний в качестве естественной, нормальной дистанции между соседними ступенями.

Тоновость, таким образом, выступает оборотной стороной кварто-квинтовой координации, а тон как разность квинты и кварты в силу простоты числового выражения (что равнозначно близости акустического родства) становится основной единицей структуры. Действительно, уже то, что вопреки логике в исходном теоретическом осознании звукоряда «мерой вещей» было принято не наименьшее отстояние, возникающее при делении кварты и квинты, не интервал,

названный *полу-тоном* (как бы в указание на его недостаточность и ущербность), а именно промежутки в тон, свидетельствует о безусловной значимости последнего в качестве интонационного норматива. На приоритет тоновости указывает определение малой секунды в пифагорейском (то есть мелодическом) строе как «лиммы» – интервала, остающегося при разделении кварты целыми тонами (λείμμα – остаток). У средневековых авторов, отмечает К. Дальхауз, «с целым тоном связываются представления о совершенстве и простоте, стабильности и ясности, а также о мужественности и твёрдости; с полутоном – представления о несовершенстве, сложности и невнятности, мягкости и женственности» [29, S. 282].

Всё это позволяет вполне однозначно интерпретировать термин *δίατονον* – *диатоника* (где *διά* – через, а *τόνος* – тон) как относящийся к шкале, идущей через целые тоны. Реальное наличие или отсутствие полутонов при этом ничего не меняет – последние не принимаются во внимание ввиду их малой значимости. Поэтому в античной теории диатоника противопоставляется хроме и энгармонике как система «апикно́нная», то есть «несжатая» или даже «растянутая»¹². Так трактует диатонику Фрутольф (рубеж XI–XII вв.): «Диатоническим род... именуется потому, что размеряется тонами и составляется весьма равномерно. И поэтому род этот признается крепким и твердым» [29, S. 282].

Полутон, следовательно, не является специфичным для диатоники интервалом, а представляет собой лишь сопутствующий момент, величину, так сказать, номинальную. Слишком часто сквозь гемитонный покров просвечивает ангемитонный остов, причём звуки полутона помещаются в разных трихордах. Мы видим «скольжение» через полутон в слоговых распевах, использование его на незначимое время, где внимание на нём не фиксируется (пример № 1).

Пример № 1 Гришка Отрепьев
(Заонежье. Истомин и Дютш, зап. 1886)

The image shows musical notation for Example 1. It consists of two staves of music in 3/8 time. The first staff shows a melody with a tritone interval (F-C) highlighted. The second staff, labeled 'схема' (scheme), shows the interval in a simplified form.

Между тем нынешняя теория лада, произвольно учитывающая интонационный опыт развитого многоголосия, склонна подчёркивать в диатонике наличие полутонов, усматривая в этом нечто существенное, прежде всего – грань, отделяющую диатонику от ангемитоники. Для понимания подлинной сущности диатонизма как формы мышления это вряд ли продуктивно. Мы говорим «подлинной», имея в виду, что от времён становления звукорядности нас

отделяет вся история цивилизации и что даже такие признанные пласты диатонической монодии как григорианский хорал и знаменный распев отнюдь не являются «первичным» материалом, а представляют собой плод переинтонирования – диатонической ассимиляции или, по выражению Б. Асафьева, «выпрямления» мелодики, уже знавшей хроматизм, с которым диатонически настроенный слух варварской Европы не мог мириться. Как отмечает К. Квитка, знаток григорианики Петер Вагнер считал, что «семиступенная диатоника овладела древней христианской музыкой ... путем “воздержания”, сокращения более богатой хроматики» и утвердилась в западном церковном пении «в результате “очищения” музыки от элементов восточного стиля» [10, с. 248–249]. Отсюда повышенное значение полутонов в такого рода диатонической мелодике. Знаменитая борьба с тритоном, воплощавшим для средневекового музыканта «всё безобразное и злое» (Макс Вебер), была инспирирована присутствием этого интервала в первоисточнике – раннехристианской монодии ближневосточного происхождения. «Прислушавшись к борьбе с “дьяволом в виде тритона”, можно убедиться, что страх вызывался остро подчеркнутым ощущением вводнотонности в этом интервале» [3, с. 230]. Это свойство тритона, ощущавшееся как чрезмерная «страстность», личностное и суетное, воспринималось в условиях объективированного строя хорала и как стилистический диссонанс¹³.

Чужеродность тритона очевидным образом просистекает из природы диатонизма. Ведь *диáтон* – «резонансная» система, все составляющие которой – акустические родственники. Их союз обеспечивает непротиворечивость общего созвучания, когда ступени сосуществуют в сознании, составляя «семейный» ансамбль. Тритон, образуемый крайними точками шестиквинтовой цепи $f - c - g - d - a - e - h$, из-за отдалённости отношений и резкого расхождения здесь чужаком. Поэтому ступени, образующие тритон, локализируются в разных ячейках мелодического целого, а именно там, где он менее всего может быть обнаружен как непосредственное отношение (в нашем примере – в разных «этажах» лада).

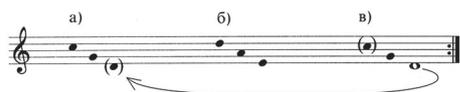
Вследствие невольной ориентации на стереотипы тональной эпохи мы также стремимся найти и находим в диатонических монодиях выраженные тяготения и ладовый центр, устой. А поскольку «лад определяется по последней ноте», в народных песнях нас подчас шокирует окончание «не на той ступени», «не на тонике», казалось бы, ожидаемой. На самом деле диатоническая ладовость, базирующаяся на элементарной акустической координации, ещё не предполагает функциональных зависимостей в привычном для нас смысле, то есть *субординации*, свойственной позднейшим ладам. Приписывать ей указанные свойства – это примерно то же, как если бы историк рас-



смаатривал жизнь родовой общины, где правят обычай, верования и авторитет старейшин, сквозь призму жёстких сословных установлений феодального общества. Иначе говоря, школьные определения лада, непременно связывающие лад с тяготениями и тоническим устоем, не применимы в отношении диатоники. Это отчётливо выражено у Холопова в его анализе древнерусской стихирь: «Специфика ладовой структуры – в “парящем” характере, отсутствии энергии движения и тяготения (отсутствие тяготения не отрицает лада, так как наличие устоя и тяготений есть основное свойство не всякого типа ладов)» [23, стб. 135].

В идеале модальная подвижность диатоники даёт возможность окончания монодии на любой ступени. И всё же мелодическое развёртывание здесь не является произвольной игрой тонов, а подчиняется по меньшей мере двум условиям, способствующим функциональной стабилизации. Во-первых, это *тонус* как постоянство заданной мелодической тесситурь (заданной эмоциональным типом высказывания – спокойным или аффектированным), непосредственно воплощаемый, например, в реперкуссе. Во-вторых – *катабазис* как свойственное монодии преобладание нисходящего мелодического потока, чем предопределяется выбор при окончании одной из нижних ступеней¹⁴. Если вернуться к нашему примеру, можно заметить, что строфа завершается не на II-й ступени, как могло поначалу казаться, а вполне закономерно – на нижнем звуке кварцсептимоваго остова $c' - g - d$. В условиях общего мелодического нисхождения, с учётом многократной повторяемости строфы, функциональная логика сводится к «опеванию»: а) установление тонуса, б) сдвиг на тон вверх, в) возвращение.

Пример № 2



Немаловажным для понимания сущности диатоники является вопрос о ладовом наклонении. В качестве не подлежащего обсуждению принято и широко распространено представление о наклонении как изначальном свойстве музыкального выражения и соответственно о разделении церковных тонов (ладов народной музыки) на мажорные и минорные. Поэтому когда полвека назад Ф. Рубцов [15] корректно указал на отсутствие наклонения в ангемитонных напевах календарного цикла, то подвергся неожиданно резкой критике¹⁵. Отмечая вариантность терцового тона и тенденцию к применению нейтральной терции, Рубцов писал: «Думается, правильнее прийти к заключению, что мажор и минор как таковые в системе ангемитонных напевов не учитывались; в те далекие времена, когда создавались эти напевы, мажор и минор не осознавались, хотя практически встречались в отдельных мелодиях» [15, с. 46, 47].

Как представляется на сегодняшний день, вопрос о наклонении применительно к диатонике должен решаться более радикально, а именно: настоящий диатонизм и наклонение – «вещи несовместные».

Сразу принять данный тезис не так-то легко – тому препятствуют несколько обстоятельств. Во-первых, это частое обращение к считающемуся диатоническим мажорно-минорному материалу позднего происхождения, например, к русской народной песне XVIII–XIX вв., которая уже несёт черты воздействия нового церковно-певческого стиля и городской музыкальной среды, но принимается за нечто «первичное». Во-вторых, препятствием служит невероятная способность нашего восприятия «домысливать» в видимом (слышимом) то, чего в нём вовсе не предполагалось. Здесь можно вспомнить психологические тесты Роршаха, когда в случайных очертаниях чернильного пятна вдруг обнаруживается силуэт животного или знакомый профиль, поскольку наше сознание хранит паттерны бесчисленных предметов, которые мы «примеряем» к контурам пятна. (Но мог ли обитатель доколумбовой Америки распознать в причудливой форме облака фигуру всадника, если он никогда не видел лошадь?) Примерно так и мы сличаем известный нам «образ» наклонения с возможностями музыкального материала. Мы чувствуем в напеве мажор или минор (когда в действительности они вообще отсутствовали в сознании его творца) и искренне верим себе лишь потому, что нам это чувство знакомо. Словом, мы склонны распространять свои интонационные ассоциации на музыкальный материал, который предполагает их разве что в предчувствии.

Подобные aberrации – и это в-третьих – отчасти связаны с неразработанностью самой категории наклонения. Так, если вновь обратиться к нашему единственному примеру, можно констатировать, что теоретически его лад при финалисе d должен считаться дорийским, то есть минорным, тогда как по общему впечатлению напев воспринимается скорее как мажорный. Фактически же эта монодия репрезентирует полную индифферентность к наклонению. Можно было бы указать и другие случаи, когда выход за границы классической тональной сферы обнажает несостоятельность ходульных представлений о природе наклонения¹⁶.

Чувство наклонения не есть изначальное свойство музыкального сознания. Оно появляется в качестве его специфической функции лишь на определённом этапе развития. Способность ощущать наклонение вырабатывается в ответ на новые, изменившиеся потребности человеческого самовыражения. Это форма интонационной *специализации*, возникающая как аналог соответствующих установок и структур в проявлениях эмоциональной жизни. При этом выявление наклонения требует совершенно иного уровня интенсивности ладовых связей, чем в диатонике: наклонение обнаруживается только в ладах субординации (возможно,

наклонение – это способ существования таких ладов). Интенсивность же в принятой терминологии – не что иное, как вводнотонность. В свою очередь вводнотонность – это качество полутоновой связи, обусловленное действием напряжённых недиатонических интервалов. Следовательно, выработка чувства наклонения знаменует слом, преодоление господствовавшего до того диатонического стереотипа и выход в *новое интонационное пространство*.

Исторический прецедент – ранняя энгармоника, имевшая культовое значение. Это так называемая «гамма Олимпа» (дитоновая пентатоника) $e'-c'-h-a-f-g$, известная в наши дни как «японская гамма»¹⁷. Греки подчёркивали её азиатское происхождение: мифический Марсий и легендарный Олимп, с которыми связывалось распространение гаммы в греческой музыке, были фригийцы. Как средство «субъективации» музыкального выражения этот тип интонирования появился примерно в начале I тысячелетия до н. э. и, судя по всему, был первой ступенью развития хроматического рода. Интонационной сердцевиной гаммы является трихорд в тритоне $h-a-f$, генерирующий вводнотонное тяготение $f \rightarrow e$. При отсутствии терцового тона выявление минорности обусловлено здесь интенсивностью нисходящего тяготения.

В заключение необходимо затронуть один из знаковых вопросов ладовой таксономии – вопрос об отношении ангемитоники к диатонизму.

Давно миновал «героический период» разработки эволюционных концепций, времена Курта Закса и Петра Сокальского, когда большинство теоретиков склонялось к мнению, что ангемитоника является начальной, примитивной формой звукорядности, что она предшествует гемитонике как неполная, недоразвитая «протодиатоника». И хотя эта точка зрения не была впоследствии сколько-нибудь основательно подтверждена, а напротив ставилась под сомнение или опровергалась (как у Квитки), до сих пор сохраняется шлейф прежних концептуальных установок. Практически всюду мы сталкиваемся, во-первых, с более или менее жёстким противопоставлением ангемитоники семиступенным диатоническим ладам и, во-вторых, с её предваряющим положением в ладо-звукорядной систематике.

Своё решение вопроса предложил Э. Алексеев, определив характер взаимоотношения гемитоники и ангемитоники как дивергенцию: «Значительно плодотворнее оказывается представление о дивергентном – независимом и контрастном – развитии диатоники и пентатоники» [2, с. 156]¹⁸. Учёный настаивает на их исконном противостоянии, что позволяет отнести оба типа ладовости к одной эволюционной фазе: «не историческая преемственность, а изначальное противостояние характеризует истинное соотношение пентатонического и диатонического принципов интонирования» [там же, с. 157]. Но с чего, с какого пункта начинается расхождение? Если действительно

изначально, с момента обращения к звукорядности, то это уже не расхождение, а два разных пути развития, и тогда возникает необходимость объяснить их как существенную закономерность. Характеризуя ангемитонику как широкодиапазонную, лишённую гравитации подвижную мелодику лёгких скачков, а гемитонику как «преодоление» поступенной вязкости тяготений, автор предлагает видеть предпосылки этого в речевых, языковых различиях. Но это слабый выход из положения. Ведь существует тип пентатоники «литанического образца», представленный в древнееврейских и сирийских псалмах, который противопоставит пентатоническим стилям Центральной Азии [16, с. 346]. С другой стороны, вряд ли можно установить какую-то общность языковых предпосылок, когда речь заходит, например, о лапландцах и африканцах или ирландцах и монголах.

Очевидно, что трудности здесь проистекают из неадекватного понимания сущности диатоники, чем и продиктована навязчивая мысль о противостоянии двух систем. В действительности же противостояния нет, и различия носят скорее внешний, связанный с многообразием мелодических стилей, а не принципиальный (системный) характер. Свободная от избыточных элементов (полутон) и элементов, чуждых природе диатонизма (тритон), ангемитоника демонстрирует ортодоксальную чистоту и законченность в проведении его главного системообразующего принципа – принципа акустического согласования. В этом смысле ангемитоника не только безусловно подпадает под юрисдикцию диатонического рода, но и составляет, по сути, его строгий стиль.

Ангемитоника и семиступенная гемитоника – это два русла диатонизма, берущих начало в общем лабильном потоке звукорядообразования. Их расхождение не было изначальным. Скорее оно знаменует фазу кристаллизации. Формирование ангемитоники, которая независимо вновь и вновь воспроизводилась в разных частях света, можно рассматривать как результат элиминации, «вымывания» избыточного и нарушающего стройность системы тон-материала. Этот процесс, связанный с действием механизмов *резистенции*, то есть сопротивляемости, свойственной любому стереотипу, требовал времени и стабильности – длительного сохранения постоянных условий жизни людей. Обычные для ранних обществ консерватизм жизненного уклада, хозяйственный автаркизм и культурная замкнутость – вот условия, когда присутствующая диатонизму резистентность вела к «самоочищению». Стабилизирующим фактором также могла быть сакрализация звукорядов. С другой стороны, семиступенная диатоническая мелодика в принципе не свободна от пентатонных вкраплений. Пентатонизмы в русской народной песне – вовсе не следствие контаминации (от соседства с кочевниками), а органичная составляющая интонационного фонда, родовая черта принадлежности диатонике.



Романтически настроенные художники прошлого с их поклонением национальным традициям привили нам мысль о бесконечном богатстве и широте выразительного спектра безыскусных народных песен. На самом деле, когда речь идет о диатонизме, особенно в ранних его проявлениях, эти песни репрезентируют лишь совершенно определённый – объективированно-обобщённый, чуждый личностного начала – строй чувствования. Генети-

чески диатоника связана с общинным сознанием, для которого характерно преобладание экстравертных творческих импульсов. В этом заключены её достоинства, но в этом же – ограниченность, преодолеваемая в неизбежно приходящих ей на смену новых формах интонирования. Будучи фундаментом последующего развития диатоники и сейчас ощущается как основа, чем определяется её непреходящее значение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лишь изредка встречается утверждение, что тритон – недиатонический интервал, который вводится в перечень диатонических условно, «в виде исключения» – как элемент октавной последовательности, гаммы [7, с. 87; 5, с. 110].

² Энгармоника, например, считалась принадлежностью религиозных церемоний, хроматика относилась к сфере развлечений и театрального искусства. Вспоминается значение термина «род» в смысле «жанр» (фр. *genre*).

³ А. Б. Маркс по поводу трёх античных родов писал, что в современных условиях «всё деление, основанное на этих понятиях, ни к чему не годно». Он предлагает использовать термин «род» в значении «пол» (*das Geschlecht*), подразумевающая наклонение, «ибо мажор и минор относятся друг к другу подобно мужскому и женскому началу» [14, с. 65].

⁴ Ладовый остов, по Тюлину, это чистая квинта или кварта, образуемые главным и побочным опорными тонами.

⁵ В трёх примерах, идущих после определения диатоники, представлены мелодии с увеличенными секундами и в звукоядре тон-полутона [13, с. 61, № 99–101].

⁶ Утверждению эволюционизма препятствует, по-видимому, мозаичное сосуществование в одном пространстве-времени самых разных типов ладовости. Данный факт объясняется, во-первых, сложностью этнической истории, разнообразием и большой асинхронностью социокультурного развития и, во-вторых, огромной инерцией (устойчивостью) ментальных структур, вследствие чего появление новых форм интонирования не сопряжено напрямую с исчезновением прежних.

⁷ По имеющимся данным, заселение американского континента палеоазиатами проходило миграционными волнами в периоды великих оледенений, примерно от 40 до 20 тыс. лет и от 13 до 12 тыс. лет до н. э. [11, с. 295].

⁸ Преобладает мнение об автохтонности музыкальных культур индейцев [25, с. 109].

⁹ Термином «неолитическая революция» обозначается качественный скачок в развитии человеческих сообществ, связанный с переходом от присваивающей экономики к производящей, который характеризуется началом земледелия, domestikацией животных, оседлостью и появлением первых ремёсел.

¹⁰ Симптоматична отмечаемая А. Окладниковым зависимость: «Устойчивое господство охотничьего быта и хозяйства содействует сохранению древнего динамического реализма в искусстве. Контакт с сельскохозяйственными культурами приводит к преобладанию условности, схемы и чистого орнаментализма» (цит. по: [28, с. 162]).

¹¹ С акустической точки зрения кварта суть ипостась квинты, так как не образуется в качестве самостоятельного обертона.

¹² Термин «пикн» или «пикнон» обозначал сжатое, тесное расположение ступеней (*πικνός* – плотно, часто). Ю. Холопов указывает на возможность толкования термина «диатоника» в соотношении с прилагательным *διατονικός* – растянутый [22, с. 122].

¹³ Неприятие тритона стало причиной смены реперкуссионных нот (и соответственно изменения напевов) в III, IV и VIII тонах, произведённой в XI столетии. Как говорится в анонимном трактате «De modorum formulis», они были изменены «не потому, что так правильно, но в силу необходимости. Воистину, трудно петь три тона подряд без полутона» [30, р. 98–99].

¹⁴ Считается, что эта закономерность обусловлена связью с дыханием, а также психологически – предпочтением для завершений низких звуков как более весомых и «важных». Косвенно катабазис фиксируется в нашей литературе в выражении «вершина-источник».

¹⁵ См. рецензию А. Христиансена [24] на книгу Рубцова.

¹⁶ И. Способин, введший в наш обиход понятие доминантовых ладов, безоговорочно причислял их к минорным [18, с. 135]. Между тем Л. Адам утверждает прямо противоположное: «Доминантовый лад всегда имеет мажорное наклонение» [1, с. 79]. Он жертвует чувством наклонения (минор) и отдаёт предпочтение умозрительной установке, имея в виду присущую этим ладам большую терцию.

¹⁷ Вероятно, на Дальний Восток и в Юго-восточную Азию гамма была занесена с распространением буддизма.

¹⁸ Автор использует в значении коррелятов термины, где первый указывает на системное качество объекта, а второй на количественную характеристику; правильное соотношение дают пары: «пентатоника – гептатоника», «ангемитоника – гемитоника».

ЛИТЕРАТУРА

1. Адам Л. И. О некоторых ладообразованиях в современной музыке // Теоретические проблемы музыки XX века: сб. ст. / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. М., 1967. Вып. 1. С. 69–90.

2. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.

3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Л.: Музыка, 1975. 276 с.

4. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. 2-е изд. Л.: Музыка, 1985. 238 с.

5. Бруснянин Г. В. Уточним терминологию // Советская музыка. 1972. № 11. С. 110–111.

6. Вебер М. Избранное. Образ общества. М.: Юрист, 1994. 704 с.

7. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. 4-е изд. Л.: Музыка, 1964. 518 с.

8. История древнего Востока. Ч. 1: Месопотамия / ред. И. М. Дьяконов. М.: Наука, 1983. 534 с.
9. Кац Ю. Н. О принципах классификации диатоники и хроматики // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. Л., 1975. Вып. 14. С. 78–101.
10. Квитка К. В. Избранные труды: в 2 т. М.: Сов. композитор, 1971. Т. 1. 384 с.
11. Керам К. В. Первый американец. Загадка индейцев доколумбовой эпохи. М.: Прогресс, 1979. 336 с.
12. Крымский С. К вопросу об определении диатоники // Советская музыка. 1969. № 8. С. 78–80.
13. Курс теории музыки / ред. А. Л. Островский. Л.: Музыка, 1978. 152 с.
14. Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки. М., 1893. 443 с.
15. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964. 96 с.
16. Сабольни Б. Сохранение азиатских музыкальных стилей в Европе // Музыка народов Азии и Африки: сб. ст. / сост., ред. В. С. Виноградов. М., 1973. Вып. 2. С. 345–348.
17. Сохор А. Н. О природе и выразительных возможностях диатоники // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. М.; Л., 1965. Вып. 4. С. 160–198.
18. Способин И. В. Элементарная теория музыки. М.; Л.: Музгиз, 1951. 205 с.
19. Спутник музыканта: энциклопедический карманный словарь-справочник / ред.-сост. А. Л. Островский. М.; Л.: Музыка, 1964. 508 с.
20. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. 2-е изд. М.; Л.: Музгиз, 1939. 195 с.
21. Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства: сб. ст. / сост. С. Ю. Неклюдов. М., 1972. С. 221–273.
22. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 511 с.
23. Холопов Ю. Н. Лад // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М., 1976. Т. 3. Стб. 130–146.
24. Христиансен Л. Л. Лёд тронулся // Советская музыка. 1966. № 7. С. 129–136.
25. Чекановска А. Музыкальная этнография. М.: Сов. композитор, 1983. 190 с.
26. Юсфин А. Г. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки // Проблемы лада: сб. ст. / сост. К. Южак. М., 1972. С. 113–150.
27. Юсфин А. Г. Нужна «периодическая система» ладовых форм // Советская музыка. 1970. № 1. С. 105–107.
28. Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии. М.: Высшая школа, 1977. 224 с.
29. Dahlhaus C. Die Termini Dur und Moll // Archiv für Musikwissenschaft. 1955. Jahrg. 12. H. 4. S. 280–296.
30. Valois J. de. Le chant grégorien. Paris: Press univ. de France, 1964. 128 p.

REFERENCES

- Adam L. I. O nekotorykh ladoobrazovaniyakh v sovremennoy muzyke [About Certain Modal Formations in Modern Music]. *Teoreticheskie problemy muzyki 20 veka: sb. st.* [Theoretical Issues of 20th Century Music: Collected Articles]. Edited by Yu. N. Tyulin. Issue 1. Moscow, 1967, pp. 69–90.
2. Alekseyev E. E. *Rannefol'klornoe intonirovanie* [Intonation in Early Folk Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 240 p.
3. Asaf'ev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess*. Kn. 1–2. [Musical Form as a Process. Books 1–2]. Leningrad: Muzyka Press, 1975. 276 p.
4. Bershadskaya T. S. *Leksii po garmonii* [Lectures on Harmony]. Leningrad: Muzyka Press, 1985. 238 p.
5. Brusyanin G. V. Utochnim terminologiyu [Let Us Specify the Terminology]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1972, no. 11, pp. 110–111.
6. Weber M. *Izbrannoe. Obraz obshchestva* [Selected Works. An Image of Society]. Moscow: Yurist, 1994. 704 p.
7. Dolzhanskiy A. N. *Kratkiy muzikal'nyy slovar'* [A Small Musical Dictionary]. 4th Edition. Leningrad: Muzyka Press, 1964. 518 s.
8. *Istoriya drevnego Vostoka*. Ch. 1: Mesopotamiya [History of the Ancient East. Part 1. Mesopotamia]. Edited by I. M. D'ya-konov. Moscow: Nauka, 1983. 534 p.
9. Kats Iu. N. O printsipakh klassifikatsii diatoniki i khromatiki [About the Principles of Classification of the Diatonic and the Chromatic]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki: sb. st.* [Questions of Theory and Aesthetics of Music: Compilation of Articles]. Issue 14. Leningrad, 1975, pp. 78–101.
10. Kvitka K. V. *Izbrannyye trudy: v 2 t.* [Selected Works in Two Volumes]. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 384 p.
11. Keram K. V. *Pervyy amerikanets. Zagadka indyetsev dokolumbovoy epokhi* [The First American. The Enigma of the American Indians of the Pre-Columbian Era]. Moscow: Progress, 1979. 336 p.
12. Krymskiy S. K voprosu ob opredelenii diatoniki [Concerning the Question on the Definition of Diatonicism]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1969, no. 8, pp. 78–80.
13. *Kurs teorii muzyki* [A Course on Music Theory]. Edited by A. L. Ostrovsky. Leningrad: Muzyka, 1978. 152 p.
14. Marks A. B. *Vseobshchiy uchebnyy muzyki* [Marx A. A General Textbook on Music]. Moscow, 1893. 443 p.
15. Rubtsov F. A. *Osnovy ladovogo stroeniya russkikh narodnykh pesen* [Foundations of the Modal Structure of Russian Folksongs]. Leningrad: Muzyka Press, 1964. 96 p.
16. Sabol'chi B. Sokhraneniye aziatskikh muzykal'nykh stiley v Evrope [The Preservation of Asian Musical Styles in Europe]. *Muzika narodov Azii i Afriki: sb. st.* [Music of the Peoples of Asia and Africa: Compilation of Articles]. Edited by V. S. Vinogradov. Issue 2. Moscow, 1973, pp. 345–348.
17. Sokhor A. N. O prirode i vyrazitel'nykh vozmozhnostiakh diatoniki [About the Nature and Expressive Possibilities of Diatonicism]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki: sb. st.* [Questions of the Theory and Aesthetics of Music: Compilation of Articles]. Issue 4. Moscow; Leningrad, 1965, pp. 160–198.
18. Sposobin I. V. *Elementarnaya teoriya muzyki* [Elementary Theory of Music]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1951. 205 p.
19. *Sputnik muzykanta: entsiklopedicheskiy karmannyy slovar'-spravochnik* [A Musician's Companion: Encyclopedic Pocket Reference Dictionary]. Edited by A. L. Ostrovsky. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1964. 508 p.
20. Tyulin Yu. N. *Uchenie o garmonii* [The Teaching of Harmony]. 2nd Edition. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1939. 195 p.
21. Kharlap M. G. Narodno-russkaya muzikal'naya sistema i problema proiskhozhdeniya muzyki [The System of Russian Folk Music and Issue of the Origins of Music]. *Rannie formy iskusstva: sb. st.* [Early Forms of Art: Compilation of Articles]. Compiled by S. Yu. Neklyudov. Moscow, 1972, pp. 221–273.
22. Kholopov Yu. N. *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. A Theoretical Course]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 511 p.
23. Kholopov Yu. N. Lad [Mode]. *Muzikal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [Musical Encyclopedia in 6 Volumes]. Vol. 3. Moscow, 1976, pp. 130–146.
24. Khristiansen L. L. Led tronul'sya [The Ice has Broken]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1966, no. 7, pp. 129–136.



25. Chekanovska A. *Muzykal'naya etnografiya* [Musical Ethnography]. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1983. 190 p.

26. Yusfin A. G. Nekotorye voprosy izucheniya melodicheskikh ladov narodnoy muzyki [Some Questions of Studying the Melodic Modes of Folk Music]. *Problemy lada: sb. st.* [Issues of Mode: Compilation of Articles]. Compiled by K. Yuzhak. Moscow, 1972, pp. 113–150.

27. Yusfin A. G. Nuzhna «periodicheskaya sistema» ladovykh form [A “Periodic System” of Modal Forms is

Necessary]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1970, no. 1, pp. 105–107.

28. Yakovlev E. G. *Iskusstvo i mirovye religii* [Art and World Religions]. Moscow: Vysshaya shkola, 1977. 224 p.

29. Dahlhaus C. Die Termini Dur und Moll. *Archiv für Musikwissenschaft*, 1955, Jahrg. 12, H. 4. S. 280–296.

30. Valois J. de. *Le chant grégorien*. Paris: Press univ. de France, 1964. 128 p.

Диатоника: опыт интерпретации

В российском музыковедении XX века возникло существенное расхождение в трактовке понятия «диатоника». Традиционному толкованию (7-ступенный звукоряд, допускающий квинтование) противопоставляется новый взгляд: диатоника – это лады из «основных» (самостоятельных) ступеней, чем допускается произвольное число ступеней, применение увеличенных и уменьшенных интервалов. Тем самым снимается корреляция категорий «диатоника – хроматика», что позволяет считать диатоническими любые явления фольклора, а также композиторские новации (например, «лады Шостаковича»). Подразумевается историческое развитие и «обновление» диатоники, вследствие чего она предстаёт как вечный, надвременной принцип ладовой экзистенции. Такая трактовка диатоники представляется несостоятельной.

В противовес этому предлагается рассматривать диатонику и хроматику как эволюционные стадии ладостановления в монодическую эпоху, находящиеся в отношении преемственности. Диатоника – первая звуковысотная формация, складывающаяся при переходе от дозвукорядной к звукоряд-

ной форме интонирования, которая мыслится как «освоение звуковысотного пространства». Образование звукоряда есть очеловечивание – структурирование и эстетизация – пространства посредством его «ритмизации». Квинтовая координация как инструмент структурирования здесь выступает необходимым и достаточным основанием чувства гармонии, лада. Это определяет свойства диатонического мышления, к которым относится осознание целого тона как нормальной дистанции между ступенями, отсутствие выраженной субординации тонов (вводнотонности) и чувства наклонения. Такие характеристики позволяют считать ангемитонику не более ранней и примитивной формой звукорядности, а своего рода «строгим стилем» диатонизма, который складывается под действием механизмов резистенции. Этос диатонических монодий есть отражение общинного, надличностного сознания.

Ключевые слова: диатоника как этап эволюции, генезис диатоники, квинтовое согласование, ангемитоника, вводный тон, ладовое наклонение

Diatonicism: the Experience of Interpretation

In 20th century Russian musicology there appeared an essential discrepancy in the interpretation of the term “diatonicism.” The traditional interpretation (the seven-note scale, admitting perfect fifth-relationships) is countered with a new approach: diatonicism consists of modes consisting of “independent” steps; this is what determines the random number of steps, the use of augmented and diminished intervals. This dissolves the correlation of the categories of “diatonicism vs. chromaticism” that makes it possible to consider as diatonic any examples of folk music, as well as innovations of composers (for instance, “Shostakovich’s modes”). This presumes the historical development and “renewal” of diatonicism, as the result of which it appears as a constant, supra-temporal principle of modal existence. Such an interpretation of diatonicism is presumed to be methodologically inefficient.

In contrast to this the author of the article proposes to examine diatonicism and chromaticism as evolutionary stages of modal formation in the period of monody, one being successive to the other. Diatonicism presents the first pitch formation, which formed during the transition [from a pre-scalar] to a scalar form

of intonating, which is conceived [presenting a process] as “the mastery of pitch space.” The formation of scales presents bringing in the human element – that of structure and aesthetics – to space by means of bringing in the rhythmic element to it. The coordination of perfect fifths as an instrument of structuring manifests itself here as an indispensable and sufficient foundation for the sense of harmony and mode. This defines the means for diatonic thinking, which includes the cognition of the whole tone as comprising a standard interval between the steps, a lack of any expression subordination of tones (the presence of the leading tone) and the feeling of inclination. Such characteristic features make it possible to consider anhemitonics not an earlier and more primitive form of scalar structure, but a sort of “strict style” in diatonicism, formed through the action of mechanisms of resistance. The ethos of diatonic monodies presents an expression of a communal, supra-personal consciousness.

Keywords: diatonicism as a stage of evolution, genesis of diatonicism, coordination on fifths, anhemitonism, leading tone, modal inclination

Пинчук Евгений Анатольевич

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры теории музыки

E-mail: pean09@mail.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Российская Федерация, 620014 Екатеринбург

Evgeny A. Pinchukov

Candidate of Arts,

Associate Professor at the Music Theory Department

E-mail: pean09@mail.ru

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Russian Federation, 620014 Ekaterinburg

