

ЛАД - КАТЕГОРИЯ ИЗБИРАТЕЛЬНО ИЛИ ВСЕОБЩЕ ДЕЙСТВУЮЩАЯ?

reMusik.org

Татьяна Бершадская¹

Итак, что же это такое лад? Категория избирательно или всеобще действующая? Название очерка — это вопрос или утверждение? Возможно, для многих это — вопрос, ибо, несмотря на несметное количество работ, содержащих упоминание слова (термина) «лад», то ли в качестве центрального объекта исследования, то ли по ходу рассуждений, приходится признать, что до конца единого мнения по этому поводу, как и по поводу существа самого понятия, не обнаруживается.

При некоторых совпадениях отдельных признаков и даже сходстве определений, каждый вкладывает в это понятие своё, нередко достаточно от других отличающееся содержание. Замечу также и спад интереса к существу вопроса. На первый план, о чём говорилось на предыдущих страницах, выступает изучение «техник»: «взять то —то, расположить так —то, и получишь симфонию». Как просто! Как удобно! Как, повторю, в детском конструкторе. Так стоит ли утруждать себя анализом существа интонационного процесса?! Не лучше ли обойти вопрос молчанием? Что же, может быть в наш прагматический век такая позиция и объяснима. Ведь балладу Шопена можно сыграть, и даже довольно «музыкально», не имея понятия о том, что «ре — фа диез — ля — до» — это доминантсептаккорд соль минора. Была же убеждена госпожа Простакова, что изучение географии — напрасная трата сил, поскольку существует кучер, который всегда доставит туда, куда надо. Не правда ли, похоже? Но есть музыковеды, которым с госпожой Простаковой не по пути. Я убеждённо принадлежу именно к таким. Мне хочется поставить все точки над *I* и ради этого ещё раз представить коллегам своё, много раз в различных работах высказываемое, суждение о сущности, месте и роли ладовых отношений в музыкальной системе. Была бы рада назвать это своей концепцией, но убеждена, что не имею на это права, ибо я только обобщила, свела воедино и несколько «осовременила» мысли и идеи своих великих учителей Ю.Н.

Тюлина и Х.С. Кушнарёва, а также тех корифеев философского направления теории музыки XX века, музыкантов — мыслителей Б.Л. Яворского и Б.В. Асафьева, у которых я непосредственно не училась, но чьи труды неизменно вдохновляли меня, как и любого, кто с ними мог ознакомиться, на творческие поиски.

Итак, что же это такое — лад?

Таинственная связь всех аккордов и их тяготение к тонике гаммы образует тесное, как бы цементом спаянное, единство — лад.

Ф. Бюссе [цит. по: 27, 141]

Начинать работу цитатой, приводимой в переводе на неродной для её автора язык, по меньшей мере, научно некорректно. В данном случае некорректно вдвойне или даже втройне: во —первых, потому, что сам перевод не вполне качественен: переводчик Иванов — Борецкий (которому, несмотря ни на что, мы должны быть благодарны хотя бы за количество сделанных им переводов) качественно не всегда был на высоте; во —вторых, потому, что, пытаясь отыскать соответствующее место в оригинальном (французском) тексте лекции Шевалье, в которой он приводит эту цитату, я, руководствуясь данными в переводе указаниями, не сумела отыскать строки, полностью соответствующие приведённым словам; и, наконец, главное: в силу этих двух причин мне так и не удалось точно установить, какое именно слово стоит во французском тексте, которое Иванов — Борецкий так смело перевёл на русский язык как «лад».

Привожу текст оригинала.

La resonance etablit entre les accords une outré espese de subordination qui n'a point encore ete decite dans nos codes de musique, ou son nom, cite en quelque sorte pour memoire par tous les auteurs, na point ete defini d'une maniere satisfaisante.

Cette subordination est de tous les accords d'une gamme a la tonique ou a ses octaves, qui ne font avec elle qu'un mem tout.

Cette subordination est un lien misterieus qui vient confonder dans une meme unite toutes les agglomerations sonores d'une composition musicale quelconque, exactement de la mame maniere que le ciment unit et confound dans un meme tout les assises de marbres on de pierres qui forment un edifice grand on petit.

Busset F.C. La musique simpliffee p.2 Paris, 1842.

Как видим ни слова «tonalite», ни слова «mode» нет в тексте Бюссе. Однако есть очень важное слово «subordination» (субординация), которое, видимо, Иванов — Борецкий и перевел как «лад»: слышание «субординации» всех аккордов в их отношении к тонике. Это действительно ближе всего подходит к тому, что в нашей отечественной теории определяется понятием «лад». Особенно же примечательно подчеркиваемое автором цитаты утверждение, что до него описываемая им «таинственная сила субординации» не была известна, во всяком случае, не отмечалась учебниками музыки.

¹ Более подробная информация о Татьяне Бершадской на сайте: www.remusik.org/bershadskaya

Ведь в том —то и дело, что ни в одном языке, кроме русского, в том значении, в котором мы, русские музыковеды (во всяком случае, многие из нас) сейчас применяем слово лад, такой термин не существует. То, что можно считать в какой —то мере соответствующим нашему ладу, обозначается множеством самых различных терминов, которые далеко не вполне аналогичны тому, что в России понимается под этим словом. В английском языке это тоае (ладовый звукоряд) и tonality (тональность), которому соответствуют в немецком языке Tonalitat, во французском tonalite. К тому же ни одного даже из таких терминов в соответствующем месте французского текста я не обнаружила.

Почему же я так настойчиво держусь за этот эпиграф? Да потому, что именно такой перевод, упоминание в нём «*таинственности силы*», составляющей сущность той системы, о которой идёт речь, так привлекло меня в этой формулировке. Потому, что то, что я подразумеваю под «ладом» — это именно «таинственная сила», а более научно — абстрактное, *нематериальное представление об отношениях*, непременно возникающих между тонами, которые составляют любое *осмысленное* музыкальное высказывание, любой художественно (интонационно! — по Асафьеву) значимый музыкальный текст. И такое понимание системы специфично именно для России.

Именно в России более ста лет назад Б.Л. Яворским было брошено «зерно» — утверждение о возникновении *тяготения* между определённым образом организованными тонами (по Яворскому — между тонами тритона и прилегающими к нему изнутри или снаружи полутонами), то есть силы, переводящей процесс из рамок звуковой субстанции в сферу психологического состояния, мыслительной оценки. Это побудило Яворского отделить систему тяготений — собственно лад — от конкретной абсолютной высоты её реализации — тональности («До мажор» по Яворскому не просто тональность, а *ладотональность*).

Идеи Б.Л. Яворского развивались далее в функционально — процессуальных концепциях Б.В. Асафьева, Ю.Н. Тюлина, Х.С. Кушнарёва, что раскрыло возможности богатейшего разнообразия форм ладовой системы, в том числе не только гармонических. Труд Х.С. Кушнарёва «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» (1958) [12] открыл новую страницу в теории лада. Кушнарёв впервые заговорил о ладах монодической музыки как не только о своеобразных звукорядах, а как о полноценных функциональных системах со своими присущими им функциями: тоника (главная опора) + антитеза (побочная опора) + неустойчивые и нейтральные тоны. Эти функции в чём —то аналогичны мажорно — минорным, чем подтверждается родственность монодических и гармонических систем как единой сущности (дифференциация устойчивости и неустойчивости), в чём —

то от тех отличаются. Главное же, что само собой подразумевалось: менялся носитель функции. Им был уже не аккорд, а *единичный тон* — специфическое свойство *монодического лада*. В итоге сложилась та концепция, которую я для себя на сегодняшний день могу считать в определённой мере завершённой. И я утверждаю, что по этой концепции лад — категория всеобщее действенная. Приведу своё определение лада: *субординационная система отношений определённого ряда звукоэлементов (тонов, аккордов, соноров), дифференцированных логически по степени и форме их тормозящей или движущей роли* [см. подробнее работы: 6, 7].

Что же главное в подобной концепции? Главное — понимание лада как *системы отношений*, то есть, как уровня, лежащего *над* конкретным текстом, отделение ладовой сущности тонов как субстанции от их конкретного воплощения в звучащем материале, субстанции системы от субстанции материала, её воплощающего. Приведу в качестве пояснения такой элементарно тривиальный пример: трезвучие «соль — си — ре» в системе До мажора звучит (именно звучит — с точки зрения и нашего эмоционального ощущения, и нашей мыслительной оценки) совершенно иначе, чем то же трезвучие в Соль мажоре. В До мажоре оно вызывает ощущение психологического беспокойства, в Соль мажоре — психологической удовлетворённости. Вдумаемся: ведь конкретно — материально звучит одно и то же! Чем же вызвано такое психологическое неравенство, и какого оно порядка? В каких «центрах» нашего существа рождается это ощущение неравнозначности? Совершенно явно, не в области физиологии: «уши» — одни и те же, звуки — одни и те же. Переоценка возникает в сознании благодаря нейропсихическим мыслительным процессам. Добавлю, что ведь трезвучие как таковое — консонанс, то есть, само по себе не раздражает слух, не требует дальнейшего движения (разрешения). Следовательно, речь идёт не о материальном явлении, а о чём—то другом (вспомним: «таинственная сила»), на другом уровне лежащем, к другим процессорам обращённом явлении. Выражаясь теоретически установленным языком, речь идёт о ладовой функции этого трезвучия (здесь хотелось бы сделать примечание: я определяю ладовую функцию как «логику — психологическую оценку характера действия звукоэлемента» [7, Изд. 2, 70]). Здесь—то (в этом пункте рассуждений) у меня и возникает всегда желание провести аналогию с законами вербального языка, к которой я в своих работах так часто прибегаю.

Музыкальный язык, как и язык вербальный (по утверждению Ф. Соссюра), содержит и «материальную часть» (инвентарь), и законы сопряжений элементов этого инвентаря — парадигму грамматических отношений. Первое

— материально, второе — логика, абстракция. И только в неразрывном единстве этих составляющих нам становится понятна вербальная речь. Если неясны сопряжения, речь становится россыпью отдельных выкриков, тем, что мы называем *«речью бессвязной»*. Содержание такой речи сводится к знаковому смыслу каждого отдельного слова, а то, что выражает собственно «мысль» индивидуума, уходит из такого высказывания. **Речь «бессвязная» становится речью «бессмысленной»**. Слушая такую речь (например, сильно взволнованного человека), мы невольно стараемся уловить, по возможности воссоздать связи, реально отсутствующие, установить их как бы гипотетически. Иными словами, звуковая, «материальная» субстанция (часть, составляющая) всякого языка (в том числе и музыкального) в сознании воспринимающего всегда будет стремиться найти (установить) своё место в парадигме отношений — субстанции абстрактной. По данному вопросу см. подробнее: *Александрова Е.Л.* «Факторы ладовой дифференциации в сложнотональных структурах современной музыки» [1]; *Бершадская Т.С.* «Лекции по гармонии» [7], «Гармония как элемент музыкальной системы» [6] (о результативных ладах); *Л. Дойч* «Проблемы атональности и принцип двенадцатитоновости» (обратите в статье внимание на фразу: «Слушатель дарит материалу систему!») [см. статью в настоящем издании].

Если безусловная чёткая тоника (опора, устой, центр) «физически» отсутствует, то действующие тоны будут вызывать ощущение неустойчивости, «безопорности», а это **тоже ладовая функция** (свидетельство наличия ладовой системы). Центр (виртуальный) будет как бы подразумеваться без конкретизации «образа», аналогично тому, что может происходить в вербальном языке. Вспомним не раз используемые мною в качестве примера строчки стихотворения М. Цветаевой «Ученик»:

*По холмам круглым и смуглым,
Под лучом сильным и пыльным,
Сапожком робким и кротким
За плащом рдяным и рваным.*

Слова связываются нами в определённые отношения и получают в предложении конкретное **функциональное** значение (дополнение, обстоятельство места действия и т. п.) при отсутствии реального (материального, «физического») наличия главных членов предложения. Эти главные, тем не менее, в нашем сознании в виртуальных вариантах возникают: на месте подлежащего — «некто», «кто—то», «человек», «ученик»; на месте сказуемого — «идёт», «следует», «крадётся», «движется» и т.п. При этом приведенные здесь мною слова названы совершенно произвольно, и при чтении стиха они вообще вовсе не обязательно возникают у читателя в конкретном виде. Они лишь *подразумеваются* как нечто, занимающее место элемента, который направляет восприятие функций реально звучащих слов.

Совершенно то же происходит в музыкальных текстах с ослабленной тоникой. Думаю, это можно считать следствием тех психологических законов, о которых уже шла в предисловии (см. в настоящем издании С.5) (закон конфигурации, закон категоризации и т. п. — см: *Александрова Е.Л.* «Факторы ладовой дифференциации в сложнотональных структурах современной музыки» [1], *Алексеев Э.Е.* «Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект» [2]). Именно эти законы заставляют нас, слушая сбивчивую, прерывистую вербальную речь собеседника, понимать её, устанавливая (может быть, точнее было бы сказать, «восстанавливая») логические (функциональные!) отношения между произносимыми словами, как между второстепенными членами предложения, даже в отсутствие реально произнесённых главных (вспомним М. Цветаеву). Невольно рождается мысль об аналогиях в музыке: проявление ладовых функций неустойчивости в отсутствие реально звучащего центра.

В сказанном выше, думаю, ясен мой ответ на вопрос, поставленный в заголовке статьи: я считаю, что музыка всегда и непременно ладово организована. **Лад — всеобщий, обязательный аспект музыкальной системы, атрибутивная категория музыкального языка.** Эта категория — абстрактная, возникающая (непременно возникающая!) и формирующаяся в сознании творца — композитора и воспринимающего слушателя, притом такого слушателя, для которого (и это — обязательное условие!) данный музыкальный текст **интонационно приемлем**. Ладово безразличной музыка может быть только для того, для кого интонационный строй данного музыкального текста не знаком или им не принимается, совершенно так же, как лишённым смысла предстаёт текст, произносимый на незнакомом нам языке. Тоны же интонационно воспринимаемого звучания всегда будут для слушателя ладово окрашенными, то есть наделёнными той или иной ладовой функцией — как устойчивые, опорные, или как неустойчивые, «определенно» или «неопределенно направленные» (Л.А. Мазель [13]), неопорные. Отсутствие твёрдого устоя ни в коей мере не означает отсутствия ладовых отношений вообще, а лишь указывает на особую структуру системы, образованную перманентной неустойчивостью (что может играть важнейшую выразительную роль). Так рождаются переменные ладовые системы. И только в условиях ладофункциональной нагруженности звукового материала музыка может стать информационно значимой.