



А. А. РОВНЕР

Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского

УДК 781.134:781.7.037

**МИКРОХРОМАТИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ
ТЕОРИИ ЛАДОВОГО РИТМА Б. ЯВОРСКОГО
В КНИГЕ С. ПРОТОПОПОВА
«ЭЛЕМЕНТЫ СТРОЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ»**

Композитор Сергей Владимирович Протопопов был автором новаторской музыки, пропитанной эстетикой Серебряного века, достойным представителем русского музыкального модернизма начала XX века наряду с Н. Рославцем, А. Мосоловым, А. Лурье, В. Дешевовым и др. На Протопопова оказал колоссальное воздействие его учитель, теоретик Болеслав Леопольдович Яворский. Не только теория ладового ритма, но и в целом мировоззрение, выраженное символистское мышление, историческая концепция, особое отношение к исполнительству повлияли на композитора. Яворский притягивал многих музыкантов, среди которых можно назвать композиторов Д. Мелких, В. Дукельского, А. Крейна, теоретиков В. Дернову, Л. Мазеля, В. Цуккермана, пианистку М. Юдину. Созданная им теория ладового ритма впоследствии стала основой гармонического музыкального стиля С. Протопопова. Базируясь на последовательности гармонии в музыке, эта теория в своём развитии обнаружила широкую направленность на изучение музыкального мышления в целом, вопросы музыкального исполнительства, стиля в музыке и того, что впоследствии стало называться семантической интерпретацией известных музыкальных произведений классиков.

В последнее время музыкальное наследие Яворского и Протопопова становится более известным – издаются труды теоретика и книги о нём, изучается его теория ладового ритма, музыкальное творчество, всё чаще произведения композитора звучат в концертных залах в России и за рубежом. Тем не менее, пока ещё в тени остаётся самое смелое и в то же самое время загадочное применение теории ладового ритма Яворского на уровне микрохроматики. О нём писал Протопопов в последней главе сво-

ей книги «Элементы строения музыкальной речи»¹, посвящённой теории Яворского, но едва ли кто обратил на эту главу особое внимание, помимо автора этих строк. А между тем, микрохроматическое применение теории Яворского представляет несомненный интерес и при правильном подходе может раскрыть двери для новых открытий в области средств музыкального языка.

Теория Яворского приобрела название «теории ладового ритма» вероятнее всего потому, что в отличие от других теоретических систем, обращающих больше внимания на вертикальные аспекты аккордов, здесь процесс разрешения тяготеющего тритона в консонантную терцию, – и вообще разрешения неустойчивого тона в устойчивый, – происходит в горизонтальном измерении, осознаваемом нами как время. Следовательно, теория Яворского, рассматриваемая её автором как универсальная, подчёркивает разрешением неустоя в устой неразрывную связь вертикального элемента музыки с горизонтальным, гармонии с ритмикой.

Одной из самых важных концепций в теории Яворского является противоборство *тяготения* и *разрешения*. Основой теории Яворского является интервал тритон, который олицетворяет собой идею тяготения. Как диссонанс, тритон разрешается следующим образом: уменьшённая квинта (h-f и eis-h) – в большую терцию (C-E и Fis-Ais). Между двумя возможными разрешениями также образуется интервал тритон (C-E и Fis-Ais) (пример № 1). В основе теории Яворского – тритон, разрешающийся в большую терцию (h-f, C-E), причём, звуки тритона (h-f) являются неустоями, а звуки разрешения (C-E) – устоями лада. Это называется «единичной системой», а тип разрешения – «доминантовым разрешением»; её дополняет «двойная система», названная

Яворским «субдоминантовым разрешением», представляющая чистую квинту, которая разрешается нестандартным путём, через дважды-уменьшённую квинту, в малую терцию (d–a, dis–as, E–G) (пример № 2). «Двойные системы» возникают путём наложения друг на друга двух «единичных систем», расположенных на расстоянии полутона друг от друга (d–as, Es–G и dis–a, E–Gis) (пример № 3). Различные сочетания «единичных» и «двойных систем» составляют основные лады, которые согласно Яворскому представляют собой фундамент классической гармонии и всей музыки, базирующейся на ней – народной и академической, на диатонической и хроматической гармонии и даже микрохроматике.

Примеры № 1–3



Среди основных ладов Яворского можно назвать *мажорный* – h–f, C–E, d–a, dis–as, E–G, состоящий из единичной и двойной симметрических систем (пример № 4); *минорный* – g–d, gis–des, A–C, h–f, C–E, состоящий из двойной и единичной симметрических систем (пример № 5); *увеличенный* – h–f, C–E, dis–a, E–Gis, fisis–des, Gis–C (пример № 6), устойчивые тоны которого составляют увеличенное трезвучие; *уменьшённый* – h–fis, his–f, Cis–E, d–a, dis–as, E–G (пример № 7) и *цепной* – h–f, C–E, d–as, Es–G (пример № 8).

Примеры № 4–8



Теория Яворского предполагает выходы за пределы диатонической гармонии. Поскольку тритон, олицетворяющий тяготение, представляется в теории Яворского ключевым интервалом, то не только сам интервал, но и единичные и двойные системы, созданные в результате его разрешения, тоже транспонируются на тритон. Каждый из этих ладов Яворского обладает «двойником» в виде его транспозиции на тритон; сочетания ладов Яворского с их тритоновыми транспозициями образуют «дважды-лады». Приведём примеры основных дважды-ладов в тональности до – дважды мажорный (пример № 9), дважды минорный (пример № 10), дважды увеличенный (пример № 11), дважды уменьшённый (пример № 12) и дважды цепной (пример № 13). Помимо этого, сочетаниями единичных и двойных симметрических систем и их тритоновых транспозиций

могут образовываться другие лады Яворского, более сложные и нерегулярные, некоторые из которых будут продемонстрированы при анализе музыкальных произведений Протопопова.

Примеры № 9–13



Согласно Яворскому, дважды-лады присутствуют в музыке, основанной на диатонике, с выходами к интенсивной хроматике (Лист, Вагнер, Скрябин), а также в модернистской музыке, выходящей за рамки диатоники, но наделённой «центральным элементом» (В. Холопов) в виде разновидностей симметричных ладов и аккордов. Среди последних, в первую очередь, следует упомянуть некоторые сочинения Римского-Корсакова («Кашей Бессмертный»), музыку позднего Скрябина, самого Протопопова, а также Мессиана, с творчеством которого Яворский и Протопопов, по-видимому, не были знакомы.

Одним из самых полных изложений теории Яворского стала книга С.В. Протопопова «Элементы строения музыкальной речи». Некоторые положения теории были приведены фрагментарно в ряде музыкально-теоретических статей Яворского и Протопопова, по большей части неопубликованных, а также рассмотрены в книгах и статьях других авторов, среди которых: В. Дернова², Л. Мазель и И. Рыжкин³, В. Цуккерман⁴, Ю. Холопов⁵ в России; Детлев Гойови⁶ и Андреас Вермайер⁷ в Германии и Гордон Маккуира⁸ в США. Книга Протопопова является результатом многих лет работы и осмысления автором теории своего учителя. Она вышла под редакцией самого Яворского и была тщательно выверена теоретиком перед публикацией.

В книге методично излагается теорию Яворского, начиная от самых общих тем и мельчайших единиц музыки, рассматриваются основные правила теоретической системы, анализируются различные музыкальные произведения, также народная музыка, а в конце даже демонстрируется микрохроматическая интерпретация данной теории. Исключительно последовательно и чётко теория изложена в её поздней, наиболее развитой стадии. При этом имеется много аспектов, отсутствующих в более ранних текстах, написанных самим Яворским, по той причине, что во время создания теоретик ещё не развил свою систему столь подробным образом, как она представлена в этой работе. Теория до-

полнительно проясняется при помощи представленных Протопоповым анализов сочинений предшествующих ему композиторов и его собственной музыки.

Возникает вопрос, являются ли все положения книги полностью продуктом мышления Яворского, или же Протопопов добавил к ним некоторые из своих собственных доводов? В пользу первого предположения говорит тот факт, что в большинстве других своих текстов композитор более или менее строго излагал теоретический подход учителя, внося лишь некоторые элементы других теорий, чаще всего системы Конюса. Второй аргумент подтверждается фактом, что Яворский в своём композиторском творчестве крайне редко применял модернистскую технику, и в музыкально-теоретических работах уделял мало внимания феномену возникающих в музыке новшеств, в то время как Протопопову модернистская эстетика была органичным образом свойственна. Можно предположить, что некоторый вклад в разбор новых произведений в книге и воззрения на дальнейшие перспективы в музыке (в частности, в главе о микрохроматике) был внесён самим Протопоповым, который в большей мере, чем Яворский, применял новые виды музыкальной техники на практике в своих сочинениях.

Последняя глава книги – самая загадочная и, в то же самое время, самая смелая по содержанию, благодаря чему её следует рассмотреть более подробно. В ней предлагаются различные ладовые системы в микрохроматических темперациях. Показ соотношения ладов Яворского с микрохроматикой, помещённый в одну короткую главу, тем не менее, является самым незаурядным, новаторским применением теории Яворского Протопоповым. Это – не только наиболее экспериментальный аспект этой теории, но фактически главный толчок к её возможному развитию в будущем другими теоретиками. Здесь представлена самая скрупулёзная попытка наделить не до конца изведанную композиторами область микрохроматической музыки высокоразвитой, самодостаточной системой организацией звуков с чётко выработанными гармоническими функциями.

В те же 1920-е годы область микрохроматики рассматривали и теоретически осмысливали другие ведущие российские музыкальные теоретики – Г. Римский-Корсаков, А. Авраамов, И. Вышнеградский, Л. Сабанеев и американский теоретик Джозеф Яссер. Они создавали интригующие теоретические системы и конструкции, которые описывали в своих статьях и книгах. Помимо анализа новых темпераций и их структур и утверждения их исторической необходимости, эти авторы пытались найти новые структурные и функциональные закономерности в этой недавно открытой ими области. В то же самое время микрохроматическую музыку сочиняли ком-

позиторы в России, Западной Европе, США (И. Вышнеградский, А. Хаба, Х. Карилльо, М. Сандберг, Х. Парч, отчасти Ч. Айвз и А. Лурье).

Протопопов сознательно устанавливает в новой области микрохроматики незываемые законы теории Яворского. Он определяет в качестве основного постулата микрохроматического применения теории Яворского неизменное положение главного неустойчивого интервала – тритона, в сопоставлении с которым все остальные интервалы, определяемые как «устойчивые», меняют свой звуковысотный состав и подстраиваются под новые законы соответствующих темпераций. Композитор выводит «устойчивые» и «неустойчивые» интервалы, составленные из них симметрии – «единичные» и «двойные» – и, следовательно, образованные из них новые дважды-лады. Он не рискует определять производные из микрохроматических интервалов новые лады Яворского в иных темперациях как «мажорный», «минорный», «увеличенный», «цепной» и «уменьшённый», хотя некоторые из них неизбежно обретают черты этих структур. Рассматриваются интервалы, симметрии и лады в четвертитоновой (двадцатичетырёхступенной) гамме, а затем в третьетоновой (восемнадцатиступенной) гамме и в тридцатишестиступенной шкале (обладающей «шестеричностью-тонами», если использовать выражение Протопопова для одной шестой доли тона).

В примерах ладовых разрешений единичных систем в четвертитоновой темперации при неизменном интервале – тритоне – четвертитоновой альтерации подвергаются устойчивые интервалы. В результате последние представляют уже не большие терции, а увеличенные терции (обладающие сходством с чистыми квинтами), которые расположены не в общепринятой, равноступенной темперации, а между двумя тонами, изменёнными на четверть тона вверх. Таким образом, «единичная система» представляет следующую последовательность интервалов: h–f, C (четверть тона ниже)–E (четверть тона выше), h–eis, A (три четверти диеза выше)–F (четверть диеза выше). В данном примере знаки повышения и понижения на четвертитон изображаются следующим образом (пример № 14).

Примеры № 14–15



В случае с двойными системами в четвертитоновой темперации две первоначальные единичные системы, d–as, Es (на четверть тона ниже)– G (на четверть тона выше) и dis–a (обе на четверть тона ниже), Es–Gis в сочетании друг с другом образуют двойную систему d–a (на четверть тона ниже), dis (на четверть тона ниже)–as, Es–G (на четверть тона

выше) (пример № 15). Таким образом, в единичных и двойных системах в четвертитоновой темперации образуются свои тоника, доминанта и субдоминанта, отличающиеся по звучанию от привычных. Так же, как и в 12-ступенной темперации, двойные системы могут быть сокращены до «натуральных» и «гармонических» форм, с отбрасыванием соответствующим образом средних и крайних неустойчивых интервалов. Единственное возможное практическое применение данной темперации с её разрешениями микрохроматических тяготений, которое упоминает автор, – это русские крестьянские песни, отдельные из которых, как известно, обладают микрохроматическими соотношениями (включая и четвертитоновые интервалы). Протопопов об этом пишет: «При записи русской крестьянской песни нужно следить за возможностью появления звуков натурального и гармонического вида двойной четвертитонной системы»⁹. Безусловно, микрохроматические (в том числе и четвертитоновые) интервалы могут быть обнаружены в народной музыке многих других народов, в особенности обитающих на территории Азии.

В области 24-ступенной темперации Протопопов извлекает восемь различных «ладов Яворского», четыре из которых составлены только из единичных систем, а четыре – из сочетаний единичных и двойных систем. Они не обладают знакомыми нам качествами как «мажорный», «минорный», «увеличенный», «цепной» и «уменьшённый» лад, однако по своей структуре они ещё более разнообразны, чем лады в 12-ступенной темперации. Каждые два «лада Яворского», соседствующие друг с другом, могут образовать по одному «дважды-ладу». Таким образом, в своём четвертитоновом обличи теория Яворского несколько меняет вид.

Протопопов также составляет лады Яворского в 18-ступенной темперации (с третьетонами) и в 36-ступенной темперации (с одной шестой частью тона). Они не так детально разработаны, как раздел, посвящённый ладам в четвертитоновой темперации, поскольку рассматриваемые темперации гораздо сложнее по языку, более отдалены по структуре от стандартной 12-ступенной и даже не обладают, строго говоря, стандартизированной системой записи. Протопопов находит систему записи в случае с третьетоновой темперацией, добавляя к альтерированным звукам дробные цифры со знаменателем 36.

Так же, как при разрешениях в четвертитоновой темперации, здесь неустойчивый тритон остается незабываемым, без добавления микрохроматики, а изменяются по составу устойчивые консонансы. В данном случае, «диссонантные» тритоны и «консонантные» интервалы, в которые тритоны разрешаются, могут быть записаны теми же звуками, только к «консонантным разрешениям» прибавлены указа-

ния микрохроматических отклонений от стандартной двенадцатизвучной темперации – притом отклонения происходят в разные стороны друг от друга. В результате единичная система разрешения тритона в области 18-ступенной темперации принимает следующий образ: $c-ges$, C (на $2/36$ вверх) – Ges (на $2/36$ вниз) (пример № 16). Протопопов демонстрирует образование двойной системы из двух единичных. В данном случае тритон содержит 9 третьетонов, а консонантный интервал содержит 7 третьетонов (будучи на третьетон больше большой терции), а в обращении – 11 третьетонов (будучи на третьетон меньше малой сексты). Протопопов поясняет одну техническую деталь: «Правописание единичной системы в 18-ступенной темперации меняется потому, что для изображения звуков на нотном стане можно пользоваться только шестью названиями, совпадающими с названиями в 12-ступенной темперации»¹⁰. Здесь несовпадение данной темперации с традиционной системой записи действительно резко ограничивает наше восприятие данного строя. Исходя из присутствия единичных и двойных систем в 18-ступенной темперации, сохраняются функции тоника, доминанта и субдоминанта, хотя внешние проявления этих функций кардинально меняются. В 18-ступенной темперации Протопопов выявляет один устойчивый лад из 14 различных звуков и 4 систем (пример № 17). В сочетании с транспозицией на тритон возникает дважды-лад с 25 звуками¹¹ и восьмью единичными системами (которые, по словам Протопопова, «превращаются в «дважды единичные системы»»).

Примеры № 16–18

В самом конце рассматриваются системы разрешений неустоев в устои и извлекаемые из них возможные лады в 36-ступенной темперации. Неустойчивые интервалы тритонов как всегда остаются неизменными, а устойчивые «консонансы» отличаются от общепринятых в 12-ступенной темперации, но часто записаны теми же звуковысотами, что и неустойчивые интервалы с добавлением микрохроматического повышения и понижения на одну шестую тона (в виде дробей $1/36$). Таким образом, $c-ges$ разрешается в интервал C (на $1/36$ вверх)– Ges (на $1/36$ вниз), а в обращении $c-fis$ разрешается в C (на $1/36$ вниз)– Fis (на $1/36$ вверх) (пример № 18). По наблюдению Протопопова, «уменьшённая квинта, содержащая в себе восемнадцать шестеричностьтонов, разрешается в шестнадцать шестеричностьтонов (на один шестерич-

ностьтон больше чистой квинты)», в то время как «увеличенная кварта, содержащая в себе восемнадцать шестеричностьтонов, разрешается в двадцать шестеричностьтонов (на два шестеричностьтона меньше чистой квинты)»¹².

Ещё в меньшей мере в книге разработана 72-ступенная темперация, в случае которой не приведены примеры разрешения неустойчивых интервалов в устойчивые и формирования единичных и двойных систем. Упоминание 72-тоновой темперации ограничено одним замечанием автора в контексте данной схемы: «Деление на 72 части тона взято как наименьшее кратное»¹³. Рассмотрение последней темперации ограничено приведением таблицы, в которой указаны функции тоники и доминанты в единичных системах, а также тоники и субдоминанты в двойных системах и сравнение интервалов, сформированных соответствующим образом в 12-ступенной, 24-ступенной (четвертитонной), 18-ступенной (третьетонной), 36-ступенной («шестеричностьтонной») и 72-ступенной темпераций. Во всех случаях по отношению к доминанте в единичной системе указана неизменная цифра 36, относящаяся к тритону, в то время как цифры других интервалов меняются с отточенной симметрией.

Естественно, в этой главе никаких нотных примеров из музыкального репертуара не предлагается. Однако гипотетически эти теоретические разработки могут быть предметом изысканий будущих теоретиков, желающих развить теорию Яворского в новых, ранее неисследованных областях более усложнённой микрохроматики. Они также могут вдохновить композиторов, желающих, подобно Протопопову, применить на практике более сложные образцы этой теории в музыкальных произведениях с микрохроматикой. Создаётся впечатление, что Протопопов приглашает и побуждает композиторов попробовать сочинять музыку, используя лады в этих, а возможно даже и в других микрохроматических темперациях.

Предложенное в книге Протопопова применение теории Яворского в области микрохроматики является самым интригующим проявлением этой теории. Оно очень перекликается со многими теоретическими размышлениями по поводу будущего развития музыкальной техники, в том числе и микрохроматического расширения области звуковысотности. Здесь Протопопов действительно заявляет, что теория его учителя является «универсальной», то есть пригодной для применения во всех проявлениях музыки – от одноголосных народных мелодий до самой новой и неизведанной в то время области микрохроматики.

Некоторые из положений микрохроматической трактовки теории Яворского могут показаться спорными. Обращает на себя внимание «искусственность» мышления и попытка внедрить постулат

Яворского о незыблемости интервала тритона в области микрохроматики, в которой отнюдь не установлена иерархия функций ступеней тонов, как она установлена в диатонике. Заметна также попытка наделить функцией «устойчивых», «консонантных» интервалов созвучия, которые меньше всего обладают атрибутами устойчивости – «увеличенные терции» (в случае четвертитоновой темперации) и ещё более нестандартные интервалы, проявленные в темперациях 18, 24, 36 и 72 звуков в октаву. На самом деле интервалы, установленные Протопоповым как «устойчивые», могут совершенно не звучать как таковые на слух. Становится ясным, что Протопопов пытается любой ценой доказать действительность главного постулата теории Яворского – о разрешении «неустойчивого» тритона в «устойчивые» интервалы (в данном случае, микрохроматические), даже за счёт актуальности восприятия на слух осмысленных им интервальных построений.

Большая часть композиторов начала и конца XX века, обращавшихся к микрохроматике, основывались либо на сопоставлении микрохроматических интервалов с консонантными интервалами, исходящими из диатоники (Ч. Айвз, А. Хаба, И. Вышнеградский), либо из проявления микрохроматических интервалов в контексте сложной хроматической сонористики (Л. Ноно, Я. Ксенакис), а также обращаясь к технике расчленения звучаний на спектральные отзвуки, обладающие сложными микрохроматическими интервалами (Т. Мюрай, Ж. Гризе). Попытка Протопопова привнести функции, присущие традиционной диатонической гармонии – тонику, доминанту, субдоминанту, разрешение «неустойчивых» интервалов в «устойчивые», – в область, в которой должны действовать совершенно иные законы, выглядит достаточно надуманной.

Следует помнить, что музыкальная трактовка Протопоповым теории Яворского способствовала извлечению из дважды-ладов горизонтальных звукорядов (лад тон-полутон, целотоновая гамма, другие симметричные лады), которые обладают непосредственной заложенной в них звуковой динамикой. Это было наглядно продемонстрировано как музыкой Протопопова модернистского периода, так и музыкой других композиторов, к которой применим анализ посредством теории Яворского. В то же самое время, мы не можем доказать, что извлеченные микрохроматическим способом «лады Яворского», представленные в данной главе, как и возможные извлечённые из них горизонтальные звукоряды, могут обладать такой же звуковой динамикой при их практическом применении в сочинении какого-нибудь современного композитора. На наш слух более «устойчивым» и «консонантным», наоборот, должен представляться именно знакомый нам интервал тритон, нежели те искусственные интервалы, в ко-

торые этот тритон «разрешается», которые весьма далеки от того, что наш слух привык определять как «консонанс».

Наиболее экстравагантным представляется рассмотрение темперации 72 звуков в октаву в контексте применения к ней теории Яворского, поскольку эту темперацию почти невозможно воспринять человеческим слухом. Совершенно очевидно, что тем самым Протопопов пробует доказать, что теория Яворского, будучи «универсальной», применима ко всей музыке – от самой простой до самой сложной, и вплоть до самой отдалённой области за пределами человеческого слуха. По существу, он приписывает теории Яворского поистине платонические качества.

Другим аргументом оспаривания такого подхода является то, что автор, обращаясь к ряду микрохроматических темпераций с равноступенными интервалами (одна треть тона, четвертитоны, одна шестая, одна восьмая и одна двенадцатая тона), совершенно не упоминает иное ответвление области микрохроматики, появившееся в XX веке, а именно обращение к «историческим» темперациям, употребляемым до Баха, – пифагорейской темперации, чистому строю и среднетоновой темперации, в которых присутствуют микрохроматические интервалы различных размеров. Главным контраргументом против такого применения теории Яворского к микрохроматике, а также против основного постулата теории Яворского – главенства неустойчивого тритона и необходимости его разрешения в устойчивые интервалы – является утверждение, что два интервала, представляющие тритон (уменьшённая квинта и увеличенная кварта), не равны друг другу, а обладают различными пропорциями. Следовательно, это ставит под сомнение не только микрохроматическую трактовку этой теории, но и всю теорию.

Однако, вопреки этим спорным моментам, в микрохроматическом применении теории Яворского нельзя не заметить много достоинств. Изложение микрохроматического истолкования теории Яворского чётко, последовательно и органично исходит из постулатов этой теории, как они применяются в стандартной темперации. Пытаясь внести различительные функции устойчивых и неустойчивых тонов в ранее неизведанную область иных темпераций, микрохроматическое применение этой теории стремится осмыслить новое звуковое пространство. Тем самым Протопопов побуждает музыкантов увидеть в этой неосвоенной территории звука конструктивное свойство, основанное на иерархизации музыкальных звуков. Оно подобно иерархии, присутствующей как в диатонической музыке, так и в хроматической музыке, к которой применим анализ, основанный на ладах Яворского, что позволяет благодаря этому быстрее освоить её.

Сама попытка внедрить теорию Яворского в область микрохроматики – нового, ранее неизведанного звукового пространства, представляется смелым жестом, вполне в духе эпохи начала XX века, когда многие ведущие композиторы-модернисты проявляли инициативу освоения новой территории звука путём расширения музыкальных средств. Искусственность и рациональность была характерна для многих конструктивных построений в теоретических системах и музыкальных произведениях у авторов той эпохи, которые, тем не менее, вошли в историю музыки, и их музыка стала частью репертуара. Примерами тому являются: серийная техника Шёнберга, Веберна и Берга, центральные аккордовые построения в музыке позднего Скрябина, «синтетаккорды» Рославца, теория диатонического притяжения Хиндемита, симметричные лады Мессиана и др. Подобным же образом некоторые композиторы сначала создавали умозрительные теории, а потом сочиняли достойные музыкальные произведения, используя эти системы. Иначе говоря, искусственность представленной теории отнюдь не исключает факта её талантливого и вдохновенного применения на практике композиторами, которые, возможно, смогут в будущем обратиться к ней как к основе своих сочинений.

Впечатляет стремительность и смелость подхода Протопопова к микрохроматической трактовке теории Яворского. Блистательно освоив мышление своего учителя на практике и применив его в своих музыкальных произведениях, а также написав о нём музыкально-теоретический труд, автор спешит расширить его до предельной стадии, осознаваемой как самой новаторской в то время – до микрохроматики. Тем, что микрохроматические звукоряды, основанные на этой расширенной трактовке ладов Яворского, не будут звучать так же убедительно, как звукоряды в стандартной темперации, – автор как будто побуждает композиторов пойти на этот риск и попробовать сочинять музыку в этих ладах, поверив ему на слово, что они будут звучать так же убедительно и в микрохроматике. Поскольку целью и задачей многих композиторов и музыковедов в начале XX века было решительное расширение нашего слухового восприятия, попытка создать новые гармонии, основанные на микрохроматических звукорядах, естественно воспринимается как стремление к подобному расширению звукового пространства. Вместе с тем, она также представляет собой тягу к упорядоченности нового, ещё не полностью освоенного тонового пространства посредством внесения в него новых иерархических соотношений микрохроматических тонов. Учитывая глубокую заинтересованность Протопопова в теории Яворского во всех её проявлениях, можно вполне предположить, что если бы вскоре после написания и издания книги, в начале 1930-х годов, не были введены запреты

на авангард со стороны государства, то композитор сам бы попытался расширить палитру технических средств музыкального языка и использовать теорию Яворского в сочетании с микрохроматикой, следуя изложению её в своей книге. Наверняка к необычному подходу к микрохроматике обратились бы другие композиторы, жившие в то время, – как ученики Яворского (Д. Мелких, А. Крейн и др.) и композиторы, уже сочинившие в то время микрохроматические музыкальные произведения (Г. Римский-Корсаков, Н. Малаховский, А. Кенель), так и другие авторы, только что ознакомившиеся с этой теорией.

Протопопов мог бы, при желании, развить тему микрохроматических ладов Яворского гораздо

глубже и более детально и тем самым способствовать созданию полномасштабного её ответвления в области микрохроматики с наличием тех же законов тяготения и разрешения неустойчивых интервалов в устойчивые, применяя новые микрохроматические звуки для выражения функций тоники и субдоминанты (с неизменной функцией доминантового интервала у главенствующего тритона). Тем не менее, в контексте обширного материала, который охватывает его книга, автор успешно выполнил задачу объёмной работы по изложению данной теоретической системы от самых её основ и вплоть до экспериментального толкования в области микрохроматики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Протопопов С. В. Элементы строения музыкальной речи: в 2 ч. – М., 1930–1931.

² Дернова В. П. Последние Прелюдии Скрябина. – М.: Композитор, 1992.

³ Мазель Л. А., Рыжкин И. Я. Очерки по истории теоретического музыкознания: в 2 вып. – М.: Музгиз, 1934; М.: Л.: Музгиз, 1939.

⁴ Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. – М., 1980; Он же. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. – М., 1984.

⁵ Холопов Ю. Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыкально-теоретические системы: учебник для муз вузов / Ю. Н. Холопов, Л. В. Кириллина, Т. С. Кюрегян, Г. И. Лыжов, Р. Л. Поспелова, В. С. Ценова. – М.: Композитор, 2006. – С. 247–293.

⁶ Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов [Gojowu D. Neue Sowjetische Musik...] / пер. с нем. и общ. ред. Н. Влаковой. – М.: Композитор, 2006.

⁷ Wehrmeyer A. Aspekte klassizistischen Komponierens in der russischen Musik // Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts / ed. Hermann Danuser; Wehrmeyer A. Studien zum russischen Musikdenken um 1920. – Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1991.

⁸ Russian Theoretical Thought in Music / ed. Gordon McQuere. – UMI Research Press, Michigan, 1983.

⁹ Протопопов С. В. Элементы строения музыкальной речи. Ч. 2. С. 159.

¹⁰ Там же. С. 167.

¹¹ 14 звуков устойчивого лада Яворского в восемнадцатиступенной гамме при образовании дважды-лада должны были бы составить 28 звуков. Однако, учитывая необычную специфику микрохроматической темперации, три звука производного дважды-лада удвоены уже присутствующими тонами, поэтому количество производных звуков не 28, а 25.

¹² Там же. С. 173.

¹³ Там же. С. 174.

Ровнер Антон Аркадьевич

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель
кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского

