

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК В ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ



Е. А. ПИНЧУКОВ

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

УДК 781.13

## ПРОБЛЕМА МИНОРА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОДХОД

*Я взял свиток и прочёл надпись: «Доказательство  
квадратуры круга». Мне было хорошо известно, что отец  
мой никогда не занимался этой мнимой проблемой.*

Ян Потоцкий

Среди нерешённых вопросов классического учения о гармонии проблема минора приобрела репутацию одной из тех подводных скал, столкновение с которыми способно поколебать нашу уверенность в правильном понимании фундаментальных закономерностей европейской музыки. За два с половиной столетия, отделяющих нас от эпохи Рамо и д'Аламбера, когда проблема минора высветилась со всей определённой, она стала для теории музыки чем-то вроде задачи о квадратуре круга. Горячо обсуждавшаяся в XIX веке, она напоминает о себе и теперь<sup>1</sup>.

Обозревая путь, пройденный теорией минора, Л. Мазель показывает, что он состоял из череды попыток объяснить минор на основе его противоположности мажору. В одних случаях имелась в виду симметрия звукорядов, в других – взаимная обратимость аккордов, в-третьих – противоположность в функциональной организации. Но эти попытки, исходившие, казалось бы, из бесспорных оснований, не достигали цели. Поэтому в характеристике различных аспектов соотношения «мажор – минор» исследователь подчёркивает его неоднозначность, которое, если использовать одно высказывание И. Стравинского, «хотя и тяготеет к симметрии, но в действительности избегает её в неуловимых параллелизмах». Так, отдавая должное противоположности ладовых звукорядов (ионийского и фригийского), мы не можем проецировать её на вертикаль, ибо закон звуковой гравитации обычно не позволяет представить аккорды построенными сверху вниз. Если в интервалеке трезвучий мы видим зеркальное соотношение мажора и минора, то рядом с этим не можем не видеть прямого подобия их функциональных схем. Отсюда вывод: при известном неравноправии мажора и минора они одинаково подчине-

ны функциональной системе гармонии, поэтому «только в связи с ней, а не на основе построения каких-либо особых интервально-звуковых схем, изолированных от классической системы гармонии в целом», минор «может быть удовлетворительно объяснён и понят»<sup>2</sup>. В этом видится указание на необходимость *исторического подхода*, который бы связал природу минора с процессом формирования тональной системы.

Впрочем, данное положение Мазеля служит лишь декларацией, так как его представления о генезисе минора не идут дальше того понимания вещей, которое фигурирует в любом учебнике: минорный лад возникает из натурального введением в него мажорной доминанты. Собственно же саму проблему он формулирует в серии вопросов: «Почему различие в терцовом тоне консонирующего трезвучия или в III ступени ладового звукоряда определяет именно такое – нам известное, – различие в характере выразительности соответствующих аккордов и ладов? В чём основа и сущность строения минорного лада? Каково отношение строения минора к строению мажора? Эти вопросы и составляют так называемую проблему минора»<sup>3</sup>.

Среди стратегий, направленных на её решение, наибольшую известность приобрёл дуалистический подход (Мориц Хауптман, Артур фон Эттинген, Хуго Риман), который сводит дело к объяснению минорного трезвучия как инверсии мажорного. Мажорность и минорность для дуалиста заключены в трезвучиях, которые суть физические данности. И если не унтертоны, то спекулятивные интерпретации этих данностей, подчас довольно остроумные, должны были всё прояснить. Тем не менее, Юрий Холопов, симпатизирующий дуалистической концепции, вынужден сетовать по поводу отсутствия

до сих пор такого обоснования минора, «с которым были бы согласны все учёные». И он склоняется к мнению, что учение Джозеффо Царлино (которого Риман считал «первым дуалистом») в соединении с теорией Хауптмана «дают наиболее надёжную основу для верного понимания этого важнейшего явления музыки»<sup>4</sup>.

Но можно ли с этим согласиться? Во-первых, причислив Царлино к адептам дуалистической школы, Риман несколько погорячился. В своём *учении о трезвучиях* итальянский теоретик ещё стоит на позиции интервального толкования вертикали, и его теория пропорций, восходящая к пифагорейской традиции, представляет один из аспектов как раз такого толкования. Карл Дальхауз по этому поводу писал: «Гафурий и Царлино конструируют трезвучия эмпирически посредством соединения и математически посредством разделения интервалов. Мажорный аккорд, по Гафурию, основывается не на “*centre harmonique*”, не на отношении звуков терции и квинты к основному тону, а состоит, с одной стороны, из двух терций, а с другой, представляет “гармоническую пропорцию” 15:12:10 ... Тезис Хуго Римана, что Царлино является первооткрывателем “дуальной природы гармонии”, может считаться опровергнутым»<sup>5</sup>.

Во-вторых, поскольку к моменту выхода в свет знаменитых «Установлений» Царлино (1558) классический минор как объект притязаний теории существовал разве что в перспективе, очевиден парадокс, удивлявший Холопова: получается, что «наилучшая» теория минора появилась раньше явления, которое она объясняет.

Между тем формулировка проблемы у Мазеля показывает, что в её общепринятом понимании по существу смешиваются два *разных* вопроса: а) вопрос о минорности, то есть о наклонении, и б) вопрос о минорном ладе как конкретной форме обнаружения наклонения. Их разграничение, на наш взгляд, имеет принципиальное значение.

Дело в том, что наклонение – интонационная категория. Вопрос о минорности – это вопрос, относящийся к сфере человеческого мышления. Чувство мажорности-минорности основывается на внутренней интонационной ориентации и проявляется как особая функция сознания, как интеллектуальная и эмоциональная интерпретации звуковых отношений. Чувство наклонения не является чем-то элементарным, поскольку не было присуще музыкальному мышлению изначально, а возникает в ходе развития<sup>6</sup>. Проще говоря, вопрос о появлении наклонения – это вопрос о том, что происходило в головах и сердцах людей, как менялись их музыкальные представления и пристрастия в определённый период истории. Акустико-математические изыскания обречены играть в его решении лишь вспомогательную роль.

Обращаясь теперь к вопросу о минорном ладе мы обнаруживаем две принимаемых по умолчанию, но требующих обсуждения, установки. Так, говоря о миноре вообще, подразумевают вполне конкретное образование – условно классический (гармонический) минор наших учебников. Но является ли этот лад самым подходящим объектом для решения общей задачи, если учитывать, что он – не единственный носитель минорного наклонения даже в пределах аккордового многоголосия? Во-вторых, принимая данный минор за эталон, его сразу же с какой-то удивительной непосредственностью замещают одним минорным трезвучием. А ведь подобная процедура есть не что иное, как проявление школьной привычки к сокращению, когда комплекс характеристик превращается в слоган<sup>7</sup>. В действительности лад не может быть сведён к аккорду, пусть даже тоническому. Это становится ясно, как только мы преемствуем границы тонального, например, в следующем гитарном наигрыше<sup>8</sup> (пример № 1).

Пример № 1

Наигрыш фламенко



Гармоническое движение имеет выраженный минорный строй, несмотря на господство мажорного аккорда *E*, выполняющего функцию устоя. Андалусская гармоническая прогрессия даже из одних мажорных трезвучий (ход *E–F–G–F–E*) даёт приблизительно тот же эффект. Словом, реально лад раскрывается только в динамике, в сопряжении элементов. Поэтому его сжатым репрезентантом следует считать *ладовое ядро*, состоящее, как минимум, из двух-трёх аккордов, в обычном мажоре или миноре – из аккордов доминанты и тоники.

Но это в многоголосии. А ведь существуют и монодические формы минора. Так, проведённый Дальхаузом анализ истории терминов *dur* и *moll* показал, что привычная нам ассоциированность наклонения с терцовым тоном звукоряда или аккорда – результат долгой эволюции и что современное значение терминов устанавливается только к концу XVII столетия<sup>9</sup>. Между тем эти термины применял ещё Северин Бозций (VI в.) как латинский аналог введённых почти за тысячу лет до него греческих терминов *syntonon* (напряженный, крепкий, твёрдый) и *malakon* (мягкий, слабый). Они привлекались античными авторами в характеристике родов по их интервалике и выразительности. Твёрдым считался диатон – род, «обилующий тонами», мягким же – хрома с её тесным расположением ступеней (пикнон) и тригемитоном, то есть полуторатоном (вероятно, увеличенной секундой). Не означает ли это,

что древние эллины уже знали минор? Именно так, если принять, что распространённая в наши дни у народов Юго-восточной Европы хроматика есть наследие античной цивилизации, привитое этим народам в эпоху Византийской империи<sup>10</sup>. Разнообразные лады хроматики по преимуществу отмечены интенсивной минорной окраской, как показывают следующие заключительные фрагменты<sup>11</sup> (пример № 2 а, б).

Пример № 2 а

Ой, гай, мати гай



Пример № 2 б

Hora lui Vlad



Мы обнаруживаем, что в музыке зрелых культур, не знающих гармонического многоголосия, имеет место давняя поляризация наклонений, возникшая, скорее всего, отпочкованием минорности от общего монодического ствола. Минорность выявляется мелодически, вне прямой зависимости от терции, как малосекундное тяготение вниз, обусловленное тритоном и другими хроматическими интервалами. Это даёт основание считать, что наклонение в принципе, то есть и в многоголосии, предполагает не свойственный диатонизму уровень напряжений, проявляясь только в ладах, основанных на вводно-тонности.

Теоретикам XIX столетия были конечно известны бытующие по соседству, в Европе, «экзотические» минорные лады, сам факт существования которых мог бы подсказать новый взгляд на проблему. Но, словно замороженные, они не принимали эти лады во внимание как нечто, лежащее «по ту сторону» цивилизованной музыки. Нам же сосуществование столь несходных воплощений минорности, рождённых в различное время и в разных условиях, даёт понять, что проблема минора никоим образом не может быть сведена к акустике интервалов. Её решение должно фокусироваться на исследовании механизмов и структур мышления, которые так или иначе отобразились в наследии прошлых эпох.

Поэтому так озадачивает отсутствие в XIX и даже в XX столетиях сколько-нибудь выраженного интереса к генетическим аспектам проблемы. Объясняется это наличием освящённых традицией представлений, будто гармонический минор происходит из натурального (эолийского) путём «заимствования из мажора» вводного тона и аккорда мажорной доминанты. Эта гипотеза подкупает внешним правдо-

подобим и простотой. Ведь внедряющийся элемент – постоянный случайный знак – зрим, и за ним угадывается процесс изменения некогда «чистого» лада<sup>12</sup>. Тем самым удовлетворялась потребность в некотором генетическом обосновании минора. А так как при этом считалось, что естественный источник гармонии – гамма, ладовый звукоряд, то вопрос о минорном трезвучии тут даже и не встаёт. Последний мыслится автономно как вопрос противоположности наклонений.

Получается, что версия заимствования, снимающая вопрос происхождения минора, с одной стороны, и замешанный на акустике дуалистический подход, с другой, хорошо дополняют друг друга, уводя от решений, основанных на осмыслении реальной истории музыки.

Гипотеза заимствования, между тем, предполагает какой-то период господства эолийского лада, который бы предшествовал введению повышенной VII ступени. Но такого не наблюдается. Хотя Генрих Глареан (1547) и настаивал на давнем существовании ионийского и эолийского ладов, все же симптоматично, что речь о них заходит только в XVI веке, когда ладовая система монодии уже уступила арену ренессансным ладам. Новая ладовость, запечатлённая в популярных песенно-танцевальных жанрах, была связана с формирующимся аккордовым складом, проступая в контрапунктической музыке часто как отражение, эхо. Главное же заключается в том, что она несла с собой размежевание по наклонению. Выразительным свидетельством этого являются встречающиеся в нотных изданиях ремарки *per B quadro* и *per B molle*, то есть, через *si* или через *si-бемоль*, относящиеся в тогдашней терминологии к большой и малой терции<sup>13</sup>.

По существу в музыкальном репертуаре с конца XV до середины XVII столетий мы имеем хорошо документированную историю формирования гармонической системы минора, которую нужно лишь суметь прочесть. На сегодня можно представить несколько ясно очерченных модально-гармонических образований *per B molle*.

1. Плагальный оборот s-T (= t-D). Рядовое для гармонии XVIII-XIX веков, это хроматическое отношение впервые осваивается в гармонии Ренессанса, чтобы стать самой живой и характерной приметой её минорных проявлений. Оно функционирует как интонационный стереотип, когда тот или иной минорный аккорд прогнозирует и вызывает за собой расположенный квартой ниже аккорд мажорный. Отсюда частое повышение терцового тона во втором аккорде, который кажется чем-то вроде побочной доминанты, появляющейся после своей тоники<sup>14</sup>. И наоборот, та же связь образуется заменой большой терции на малую в первом аккорде, который в этом случае выглядит наподобие побочной субдоминанты (пример № 3).

## Пример № 3 Ferrabosco. Gagliarde, 1594



Позже эта закономерность фиксируется в правилах построения каденций Христофа Бернхарда (середина XVII в.): в несовершенной (плагальной) каденции терция второго аккорда всегда большая, тогда как «естественную» большую терцию, расположенную над первой нотой [= в первом аккорде], необходимо специально превратить в малую, которая обычно подходит больше»<sup>15</sup>.

Разумеется, это аккордовое отношение фигурирует и в автентической инверсии D-t, но всё указывает на первичность его плагальной формы. Связанность двух аккордов обусловлена сопряжением их терцовых тонов в уменьшённую кварту, благодаря чему малая терция первого аккорда становится вводным тоном и своим тяготением вниз определяет минорность оборота.

2. Модальные кадансы и пикардийская терция. Самым сильным минорным кадансом, сохранившим самостоятельное значение и в тональную эпоху, является *фригийский* – аккордовое отношение типа s-D. Его теоретическое рассмотрение даётся в другом месте<sup>16</sup>, здесь же необходимо пояснить, что из-за острых интервальных сопряжений (в соседстве аккордов *d-E*, например, возникают тритоны *f-h* и *d-gis*) фригийский каданс формирует неустойчивое, «доминантное» окончание. И хотя это не мешало использовать его для завершений, всё же с развитием тонального чувства – в XVI веке определён – воспринималось как недостаток, изъян. Отсюда тенденция к замене фригийского каданса *плагальным*: при завершении мелодического хода *a-g-f-e* вместо аккордов *d-E* используются аккорды *d-A*. Такой каданс, позже названный церковным, по сути представляет собой смягчённую разновидность фригийского (фригийский каданс 2-го рода), с той же ведущей интонацией *f→e*. Он также отмечен «доминантностью» завершения из-за сопряжения терцовых тонов аккордов в уменьшённую кварту, но представляется более устойчивым. Подчас эти кадансы применялись систематически. Так, из двадцати минорных пьес в «Первой книге мадригалов» Дж. Палестрины, 1555 г. (учитывая шесть частей мадригала № 23) плагальные завершения имеют пятнадцать. В гармонизациях протестантского хора периода канционалов (конец XVI – первая треть XVII вв.) фригийский и плагальный кадансы трак-

туются как взаимозаменяемые и могут встретиться при сходных мелодических условиях в одном песнопении.

Самым обычным и частым в пьесах минорного строя является *полный каданс* из трёх аккордов по типу s-D-T (= t-DD-D)<sup>17</sup>. Его модальная принадлежность определяется мажорной, пикардийской терцией в заключении<sup>18</sup>. Неустойчивость, «доминантность» его завершения ещё менее ощутима, хотя и имеет место из-за неразрешённого напряжения уменьшённой квинты между терцовыми тонами s и T. В сущности этот каданс можно представить как сумму двух предыдущих (*d-E* + *d-A* = *d-E-A*), что указывает и на его обусловленность нисходящими тяготениями. Ведь мажорное, пикардийское завершение всех трёх кадансов призвано «заострить» терцовый тон первого аккорда (*f*), придать ему свойство тяготеющего вниз вводного тона, так что господствующей остаётся нисходящая направленность *f→e*, обеспечивающая минорный эффект.

Наконец, ещё одну разновидность модального замыкания в миноре составляет *ретардационный каданс*<sup>19</sup>, который сложился в практике гармонизации хора. Призванная быть заключительной тоника в таком кадансе сначала берётся как аккорд отклонения к субдоминанте, с тем чтобы образовался завершающий оборот s-T (примеры № 4 а, б).

## Пример № 4 а

S. Scheidt.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir, 1624



## Пример № 4 б

S. Scheidt.

Vater unser im Himmelreich, 1624



Если во фригийском хорале (пример № 4 а) с его мелодическим замыканием *f→e* автентический каданс невозможен, то в дорийском (пример № 4 б), где мелодическое завершение *e→d* допускает оборот D-t, эта возможность не реализуется, каданс строится аналогично предыдущему, причём в среднем голосе образуется фригийский мелодический ход *d'-c'-b-a*, *b-a*. В обоих случаях мелодическое завершение хора в гармонии скрадывается, а заключительный плагальный каданс выносится за пределы хорального напева.

3. Формула старинного пассамеццо. Это группа из четырёх аккордов (например, B-F-g-D), на которых строятся танцевальные гармонические модели

романески, пассамеццо антико и фолии. Применение формулы не ограничивается танцевальным репертуаром, с равным успехом её можно встретить в культовой музыке (католической, протестантской, позже в русской православной), в мадригалах и ранних операх. Поэтому её роль предтечи тонального минора трудно переоценить. Формула представляет собой гармонизацию фригийского тетра хорда (для приведённых аккордов  $d'-c'-b-a$ ), хотя нередко помещает в мелодии его терцовую втору – ход в пределах уменьшённой кварты ( $b-a-g-fis$ ). Она используется в нисходящем и восходящем виде и включает плагальный оборот  $g-D$ <sup>20</sup>.

4. Гармонический модус. В популярной песенно-танцевальной музыке *per B molle* наблюдается отчётливая тенденция к упорядочению гармонического движения. Мы обнаруживаем повторяющийся набор аккордов, а также определённую закономерность их появления, то есть ни что иное, как гармонический модус, который развёртывается в пределах целой пьесы или её отдела (например, восьмитакта). Общий счёт различных задействованных аккордов от пьесы к пьесе может значительно меняться, но среди них имеются инвариантные, каркасные элементы и сопутствующие им варианты, которые и обеспечивают разнообразие.

Представление об этом даёт «Аллеманда любви» (*Die schöne Sommerzeit*), известная в десятке лютневых, гитарных и клавирных версий (пример № 5).

Пример № 5 Anonym, 1599. Almande de amour

Здесь приводится клавирная пьеса анонима (Susanne van Soldt Ms.), данная для краткости в однострочном изложении, так как в ней задействуются только трезвучия в основном виде. Каркас модуса образуют знакомое нам плагальное отношение  $g \rightarrow D$  в начальных построениях и аналогичное квинтой ниже  $c \rightarrow G$  при заключении. Сопровождающие аккорды идут по формуле пассамеццо антико  $B-F-g-D$  в высотном строе исходного отношения  $g-D$ . Позиционный сдвиг на квинту вниз обнаруживается введением второго минорного аккорда  $c$ , а его каркасное значение выявляется пикардийским оконча-

нием, устанавливающим связь  $c \rightarrow G$ <sup>21</sup>. Хотя финальный аккорд  $G$  является всего лишь функциональным аналогом аккорда  $D$  в начале пьесы ( $g-A-D = c-D-G$ ) (то есть должен бы звучать «доминантово»), благодаря сдвигу достигается почти тональная устойчивость завершения.

Иначе говоря, представленный модусом *ренессансный минор* – это компромисс, опыт совмещения несовместимого: модального, основанного на плагальных, нисходящих тяготениях осознания минорности с тональной, автентической устойчивостью целого. Но не в этом ли кроется особое очарование трезвучной гармонии Ренессанса?

Итак, казавшаяся неразрешимой проблема минора постулировалась цепью ложных или сомнительных установок, а именно: а) замешанное на европоцентризме неявное представление, что ладовый дуализм является едва ли не привилегией западной культуры; б) феномен наклонения как свойство выражать полюса эмоциональности или аффекты отождествляется исключительно с мажором и минором образца XVIII-XIX столетий; в) лад как пространственно-временное поле действия интонационных сил редуцируется к одному лишь трезвучию; г) трезвучие, суть «произведение искусства», принимается за «произведение природы» или физический закон<sup>22</sup>, который музыка «открывает» подобно закону всемирного тяготения; д) предтечу тонального минора ищут в григорианской монодии, хотя их разделяла целая эпоха, и уже ренессансная ладовая система, контуры которой вполне осязаемы, складывалась не столько преемством, сколько как отрицание некогда мощной, но обветшавшей традиции (даже если сами музыканты полагали, что сочиняют и исполняют в церковных ладах); е) гармоническую систему выводят из «натуральной» гаммы, которая искусственно модифицируется посредством вводного тона.

Теперь мы видим, что в действительности минорная интонационность сразу конденсировалась вокруг плагального ядра  $s-T$  ( $t-D$ ), которое по праву можно назвать квинтэссенцией модальности *per B molle*. Надобность «заимствования доминанты из мажора» при этом отпадает. Происшедшее в XVII веке «обращение» минора из модальной веры в тональную как процесс *автентизации* внешне проявляется в полной замене пикардийских окончаний минорными. В аккордовом отношении (кадансе)  $s-D-t$  прежняя хроматическая сопряжённость терцовых тонов  $s$  и  $T$  снимается, а её место заступает сопряжённость терций  $D$  и  $t$ , которая обеспечивает господство восходящей, автентической вводнотоновой связи и углубляет минорность тонической терции. Наклонение, некогда осознававшееся горизонтально, как напряжение, теперь сохраняется в снятии и предстаёт как окраска созвучия. Можно сказать, что наше восприятие мажорности и минорности аккорда основано на скрытой в его терции реликтовой напряжённости.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Проблема минора возникает в XVIII веке, когда законы гармонии начинают связываться с явлением частичных тонов (J.-Ph. Rameau. *Génération harmonique*, 1737). Поскольку мажорный аккорд, по Рамо, «дан в резонансе звучащего тела» (в первых пяти гармониках), нужно было найти столь же твёрдое природное основание аккорду минорному, что и стало камнем преткновения. Среди сравнительно недавних публикаций можно указать: Брусянин Г. К проблеме акустического обоснования минора // *Проблемы музыкальной науки: сб. ст. – М., 1983. – Вып. 5; Исхакова-Вамба Р. Система мажора, минора и акустика // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. – М., 1985. – Вып. 6.*

<sup>2</sup> Мазель Л. *Проблемы классической гармонии. – М., 1972. – С. 343.*

<sup>3</sup> Там же. С. 291.

<sup>4</sup> Холопов Ю. *Гармония. Теоретический курс. – М., 1988. – С. 221, 227.*

<sup>5</sup> Dahlhaus C. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. – Kassel, 1968. – S. 102–103.*

<sup>6</sup> Дэниел Харрисон подчёркивает, что принцип дуальности, проявляющийся различным образом в системе звуковысотных отношений, не должен пониматься как врождённый, извечный, то есть как факт природы: «Такие суждения, модные в девятнадцатом столетии, не имеют никакого удобного пристанища в мире опыта и ныне пребывают в пространстве веры и догмы. Поэтому я отвергаю их в данной работе» (Harrison D. *Harmonic function in chromatic music: a renewed dualist theory and an account of its precedents. – The Univ. Chicago Press: Chicago and London, 2010. – P. 15).*

<sup>7</sup> В таком контексте определение, что минор – это «лад, в основе которого лежит малое трезвучие», нужно понимать не буквально (как тавтологию), а как идущее от школьной рутины привычное упрощение. См.: Холопов Ю. *Минор // Муз. энциклопедия: в 6 т. – М., 1976. – Т. 3. – Стб. 603.*

<sup>8</sup> Schindler K. *Folk music and poetry of Spain and Portugal. – N. Y., 1941. – № 69.*

<sup>9</sup> Dahlhaus C. *Die Termini Dur und Moll // Archiv für Musikwissenschaft. – 1955. – Jahrg. 12. – H. 4. – S. 280–296.*

<sup>10</sup> В западной средневековой теории термины *dur* и *moll* утрачивают исходное смысловое наполнение. Вне соответствующей интонационной почвы они сохраняются более по инерции, прилагаясь к диатоническим скалам и интервалам. Такой ход событий был предопределён тем, что принявшие историческую эстафету молодые народы Европы (варвары *raja romana*) по стадийному уровню музыкального мышления и присущей им общей ментальности не были склонны, да и вряд ли могли подхватить и продолжить чуждую музыкальную традицию античного Средиземноморья. Иное дело – территории, непосредственно прилегавшие к Византии, «продержавшейся» до середины XV века. По мнению Климента Квитки, восточноевропейская хроматика имеет византийские

корни. См.: Квитка К. В. О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов // Квитка К. В. *Избранные труды. В 2 т. Т. 1. – М., 1971.*

<sup>11</sup> Пример № 2 а приводится по изд.: Горковенко А. *Хроматический плагальный лад в украинских народных песнях // Славянский музыкальный фольклор. – М., 1972. – С. 193.* Пример № 2 б дан по изд.: Ursu N. *Folclor muzical din Banat și Transilvania. – București, 1983. – № 286.*

<sup>12</sup> Впервые озвучил данную версию, вероятно, Ф. О. Геварт, 1908 (см.: Шевалье Л. *История учений о гармонии. – М., 1931. – С. 151).* Но она подпитывалась практикой преподавания «строгого стиля», являющегося изобретением педагогов.

<sup>13</sup> Hudson R. *The concept of mode in italian guitar music during the first half of the 17th century // Acta musicologica. Vol. XLII (1970), fasc. III-IV. – P. 165.* Первое указание на такое деление встречается в «Трактате об искусстве танца» Гильельмо Эбрео, 1460 г.

<sup>14</sup> Холопов назвал эти аккорды доминантами обратного действия, см.: Холопов Ю. Н. О гармонии Г. Шютца // *Генрих Шютц: сб. ст. – М., 1985. – С. 138.*

<sup>15</sup> Müller-Blattau J. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. – 2-te Aufl. – Kassel, 1963. – S. 137.*

<sup>16</sup> Пинчуков Е. *Андалусский лад, доминантовость и плагальность // Музыка в системе культуры: сб. ст. Вып. 3. – Екатеринбург, 2008. – С. 42–68.*

<sup>17</sup> В данной работе для простоты используются функциональные символы тональной гармонии. Необходимо помнить однако, что модальные функции амбивалентны, то есть отличаются большей степенью релятивности в сравнении с тональными.

<sup>18</sup> Согласно Жан-Жаку Руссо, «*tierce de Picardie*» – это ироничное название музыкантами его времени окончаний минорных пьес мажорной тоникой как устаревших, церковных. Символом старины была Пикардия, славящаяся своими готическими соборами. См.: Rousseau J.-J. *Dictionnaire de musique. T. 2. [1768]. – Paris, 1824. – P. 288–289.*

<sup>19</sup> Термин Марка Этингера, см.: Этингер М. *Гармония И. С. Баха. – М., 1963. – С. 33.*

<sup>20</sup> Подробнее см.: Пинчуков Е. *Формула старинного пасамеццо. К предыстории тональной гармонии // Старинная музыка. – 2011. – № 1–2 (51–52). – С. 28–34.*

<sup>21</sup> Подтверждением значимости второго минорного аккорда (с) является то, что именно он был первым диссонансом, регулярно применявшимся с середины XVI столетия – в виде II<sub>6</sub> и II<sub>5</sub> (в тональном выражении), а не доминантсептаккорд, как считали Александр Шорон и Франсуа-Жозеф Фети.

<sup>22</sup> Уже младший современник Рамо Жан-Адан Серр (1753) отмечал, что трезвучие как «произведение искусства» не сводится к гармоническим призвукам (обертонам), «произведению природы» (Шевалье Л. *Указ. соч. С. 77).*

**Пинчуков Евгений Анатольевич**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки  
Уральской государственной консерватории  
им. М. П. Мусоргского

