

АНДАЛУССКИЙ ЛАД

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

Условием её появления была приверженность испанских гитаристов технике *расгеадо* (*rasgueado*), бряцания, которое составляет основу гитарной игры в стиле фламенко. Этим кастильская гитара, известная уже в XIII веке, отличалась от мавританской с её щипковой техникой *пунтеадо*, принятой на Востоке: «использование мавританского инструмента было и теперь остаётся мелодическим ..., а испано-латинской гитары – гармоническим, так как приёмом расгеадо

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

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

можно извлекать только *аккорды*. Варварские аккорды, скажут многие. Удивительное открытие никогда не предполагавшихся звуковых возможностей – утверждаем мы»³.

Оригинальность гармонической системы фламенко, её независимость от общеевропейской гармонии видна уже из того, что композиторы прошлого, сочинявшие пьесы «в испанском стиле», долгое время были невосприимчивы к собственно гармоническим особенностям гитарного *токе* (*toque*) – «касания», игры. Из двух его основных компонентов – ритмо-фактурного и гармонического – они обычно воспроизводили первый, тогда как значение второго «едва осознавалось композиторами (за исключением Доменико Скарлатти) вплоть до относительно недавнего времени», – пишет де Фалья. «Даже Глинка сосредоточил своё внимание в большей степени на орнаментальных формах и некоторых кадансовых оборотах, нежели на внутренних гармонических феноменах, производимых так называемым *toque jondo*»⁴.

Согласно Иполито Росси, репертуар фламенко делится по ладовой принадлежности на три группы песен: а) песни в дорийском ладу (*modo dórico*) – греческий звукоряд от Ми; б) песни в мажорном и минорном ладах; в) бимодальные песни⁵. Мажорные и минорные песни относятся к жанрам сравнительно позднего происхождения. Большинство же старинных жанров, в том числе и воспетая Гарсиа Лоркой *цыганская сигурийя*, выдержаны в дорийском ладу. Оборотами этого лада, кстати, насыщены и минорные песни фламенко. Что касается бимодальных (двуладовых) песен, то они строятся на смешении мажора и опять же дорийского, в котором всякий раз заверша-

³ Фалья, Мануэль де. Статьи о музыке и музыкантах. – М.: Музыка, 1971. С. 62-63.

⁴ Там же. С. 61-62. Образец гитарной музыки в андалусском ладу представляет «Ронденья», подаренная Глинке гитаристом Ф. Р. Мурсиано (фотокопию нот см.: Глинка М. И. Литературное наследие, с. 357). Но при всей любви к Испании, композитор, информированный из первых уст, не проявил интереса к гармоническим эффектам этого лада.

⁵ Rossy H. Teoría del cante jondo. Barcelona: Credsa, 1966. P. 89.

ется копла⁶. Таким образом, ладовым архетипом фламенко является *modo dórico* – греческий дорийский, который соответствует третьему церковному тону, то есть фригийскому ладу современной систематики.

Обращение испанских авторов к античной номенклатуре объясняется их стремлением подчеркнуть связь истоков фламенко с греческой музыкальной архаикой. Тем не менее терминологически это не самый удачный выбор. Ведь основной лад фламенко разворачивается в последовании аккордов, то есть представляет собой систему гармоническую. Принятое же наименование, во-первых, требует всякий разговор, что речь идет не о церковном дорийском, а о древнегреческом, и, во-вторых, не отражает его специфики, так как термины «дорийский» и «фригийский» относятся к сфере монодии. Поэтому будем именовать этот лад по месту укоренения *андалусским*, следуя давней традиции этногеографической атрибуции ладов. Такое название ясно указывает на южно-испанскую принадлежность лада и не противоречит его гармонической сущности, раз уж сами испанские авторы в описании гитарной гармонии используют выражения типа «андалусский полукаданс», «андалусская прогрессия» и т. п. Термин «фригийский» в этом случае может применяться как технический, например, в отношении звукоряда.

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

⁶ К бимодальным относятся главным образом песне-танцы семейства фанданго, в которых копла (строфа, куплет) включает шесть небольших построений, оканчивающихся мажорными аккордами постоянного соотношения, например: *C, F, C, G₇, C, E*. Другие авторы относят этот род песен также к *modo dórico*.

Итак, андалусский лад базируется на фригийской гамме, с той однако особенностью, что на её первой ступени строится мажорный аккорд. Параллельным ему оказывается гармонический минор, расположенный квинтой выше: V мажорная ступень минора (гармоническая доминанта) соответствует I мажорной ступени андалусского лада. В силу этого андалусский лад нотируется с ключевыми знаками данного параллельного минора. Андалусский Ми пишется без ключевых знаков – как *a-moll*, андалусский Ля имеет в ключе один бемоль – как *d-moll*, андалусский Си – один диэз, как *e-moll*, андалусский Фа-диез – как *h-moll*⁷.

В посвящённых фламенко изданиях приводятся гармонические обороты и кадансовые формулы, дающие представление о структуре лада. Вот таблица аккордовых комбинаций, извлечённых из книги А. Шевченко⁸:

Таблица 1

The image shows four staves of musical notation, each representing a different flamenco chord. The staves are labeled from top to bottom: Ми (Mi), Ля (La), Си (Si), and Фа# (Fa#). Each staff contains a sequence of chords and melodic fragments, with some notes marked with 'D' and 'R' below them, likely indicating fingerings or specific techniques. The notation is in treble clef and includes various accidentals and rhythmic markings.

⁷ Впрочем, число применяемых на гитаре фламенко *строёв* (высотных положений лада) ограничено удобством аппликатуры и почти исчерпывается перечисленными. Круг подходящих для игры строёв расширяется с использованием *сехильи* (*sejilla*), или каподастра – передвижного порожка, устанавливаемого на одном из ладков грифа.

⁸ Шевченко А. Гитара фламенко. Мелодии и ритмы. – Киев: Музична Україна, 1988. С. 20-21.

Начальные группы аккордов каждого строя представляют «андалусскую прогрессию» – наш фригийский оборот. И почти все другие последовательности строятся «по нисходящей», проводя в полном, усечённом или хроматизированном виде фригийский тетракорд, например, в строе Ми: $a - g - f - e$; $g - f - e$; $g - fis - f - e$. Так, во 2-й и 3-й аккордовых группах строя Си фригийский тетракорд $e - d - c - h$ проводится в верхних голосах, сопровождаясь отклонениями к III ступени во второй группе, к аккордам II и VI ступеней в третьей группе. Вообще аккорды II, III и VI и ступеней в андалусском ладу нередко выступают совместно, образуя *мажорные звенья* III→VI и VI→II по типу связи доминанта – тоника. Обладая внутренней тенденцией к восхождению, эти звенья составляют контраст преобладающей направленности вниз.

Нужно отметить также удивительно малое участие в оборотах аккорда IV ступени – тоники параллельного минора, которому, как говорилось, соответствуют ключевые обозначения. Он встречается лишь как начальный аккорд андалусской прогрессии. Немаловажным из того, что показывает таблица, являются *педали* на верхних (чаще открытых) струнах гитары, пронизывающие всю аккордику (настройка гитары: $e' - h - g - d - A - E$; звучание октавой ниже нотной записи). Это видно по аккордам I ступени, завершающим каждую комбинацию, а также по примыкающим к ним аккордам, которые содержат нисходящий *вводный тон* (фригийскую II ступень). Аккорды I ступени практически везде имеют *мажорное* строение, хотя это и противоречит мелодическому фригийскому звукоряду. Иногда эта базисная структура нарушается педальными нотами, например: побочный квартовый тон в первой группе строя Си – открытая струна e' , диссонанс замыкающего аккорда в первой группе строя Фа-диез – три верхних открытых струны. Строение вводных созвучий, предваряющих аккорды I ступени, отличается бóльшим разнообразием. В самом простом случае – это мажорное трезвучие II ступени, идущее параллельно вниз. Но чаще этот аккорд представляет собой диссонантное сочетание – варианты аккордов VII и V ступеней лада, почти непременно включающие тритон между II и V ступенями фригийской гам-

мы (*f - h* в строе Ми, *b - e* в строе Ля), опять же с участием открытых струн. Изредка VII ступень звукоряда повышается, образуя с нисходящим вводным тоном острый интервал увеличенной сексты (см. в примере: *c - ais* в строе Си, *g - eis* в строе Фа-диез), чем компенсируется отсутствие в таких случаях тритона. В целом же зависимость аккордики фламенко от настройки гитары предстаёт как компромисс устройства лада и аппликатурных возможностей.

Так испанские гитаристы «достигают гармонических эффектов, обогащающих народную музыку Андалусии и Леванта со смелостью современных гармонических концепций», а их терпкие диссонансы и природное чувство колорита определяют «неповторимое очарование гитары фламенко»⁹.

Эти необычные, смелые гармонии возникают из действия самых элементарных приёмов, которые лежали у истоков многоголосия. Вряд ли имеет смысл считать второе созвучие в следующем примере нонаккордом (как его называет Г. Катуар)¹⁰, поскольку оно образовано параллельным движением средних звуков на полутон вверх (они берутся на одном ладке трёх соседних струн), которое дополняется противодвижением нижнего голоса на *G* и педалью открытой струны *e'*

Таблица 2



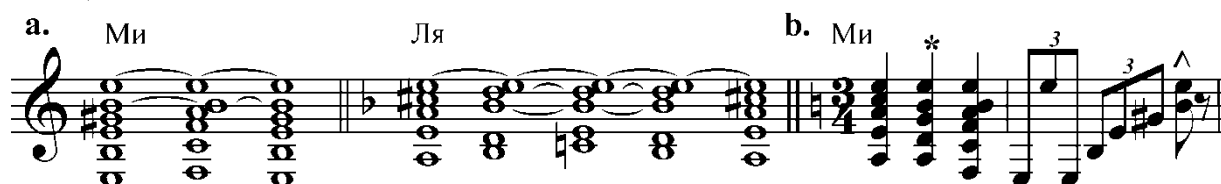
Столь эффектный результат получен простой, экономной аппликатурой. Иногда же бывает ещё проще, когда всё сводится к сочетанию первичных форм многоголосия – *бурдона* (педали верхних струн) и

⁹ Rossy, op. cit., p. 96.

¹⁰ Катуар, заимствовавший этот пример у Ф. О. Геварта, трактует его тонально и называет второй аккорд малым нонаккордом II ступени с примой в виде педали. См.: Катуар Г. Теоретический курс гармонии. Ч. 1. – М., 1924. С. 63-64.

парафонии, то есть параллельно-ленточного движения, как показано в схемах примера 3 а:

Таблица 3



В таком понимании третье созвучие в строе Ля – даже собственно и не аккорд, то есть не нонаккорд III ступени, а лишь прилегающее к аккорду вводного тона сочетание, которое образуется от проведения в нижнем голосе фригийской мелодической формулы $a - b - c - b - a$ на фоне тройной педали. Часто удобство игры предпочтительней: в примере 3 b второй аккорд берётся на пяти открытых струнах, вследствие чего фригийский мелодический ход сохраняется лишь в среднем голосе, но не в басу (сравним с первым оборотом таблицы 1)¹¹.

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

Среди многочисленных «испанских» эпизодов в сонатах Скарлатти встречаются такие, где явно имитируются гитарные переборы (пример 1). Здесь андалусский Ми дан с типично гитарной квартовой гармонией первой ступени и педалью h на квинте лада. Совершенно в духе барокко композитор подчас использует «причудливые» аккорды, вмещающие одновременно терцию, кварту, квинту и септиму, например, $e - gis - a - h - d'$.

¹¹ Схемы а. и фрагмент б. извлечены из песен *Seguiriya gitana* и *Soleares*, которые приводятся в книге Росси: Rossi, op. cit., p. 298-308.

Пример 1

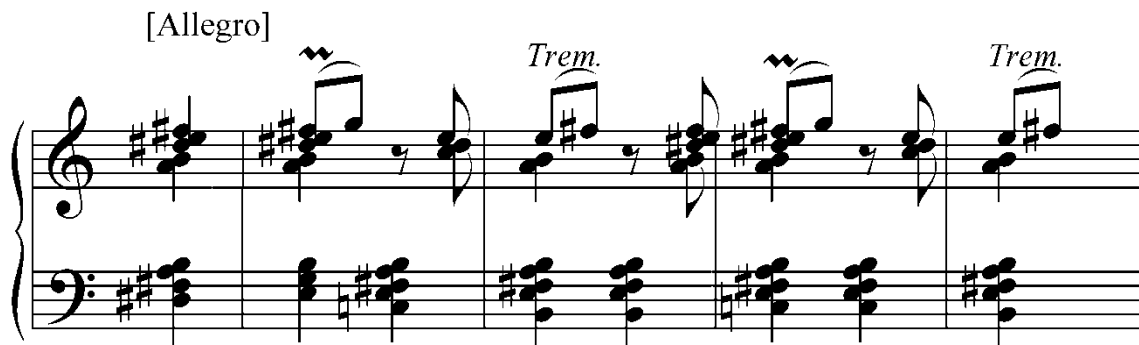
Д. Скарлатти. Соната К. 492, т. 25–32

[Presto]

Островки андалусского лада у Скарлатти обычно представлены в чередовании мажорного трезвучия I ступени и сектаккорда VII (или V^4_3), на что обратил внимание Ральф Киркпатрик, трактующий эти гармонии тонально: «Для Скарлатти характерны очаровательные мажоро-минорные колебания при чередовании IV минорной и V мажорной в пьесах, имитирующих народную музыку»¹². Он также отмечает у Скарлатти аномалии в виде гроздьев диссонансов, «гармонических суперпозиций», которые производят впечатление концентрации, сжатия лада в одну вертикаль. «Во многих случаях общепотребительные гармонические обороты, особенно кадансы, сжимаются до такой степени, что их отдельные элементы начинают звучать одновременно»¹³. Что ж, и здесь мы имеем дело с эпизодами андалусского лада, с чередованием всего двух аккордов, различающихся в данном случае только басовым тоном (*c - h - c - h* в строе Си):

¹² Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. – Princeton Univ. Press, New Jersey, 1953. 210, 221 p.

¹³ Item. P. 229.



Располагая достаточным аккордовым арсеналом, андалусский лад на деле часто довольствуется лишь двумя-тремя аккордами, которыми определяется бóльшая часть движения. Эту особенность подметил ещё В. П. Боткин, побывавший на родине фламенко одновременно с Глинкой: «Пение *ola* ... начинается вздохом; гитара бренчит тихим мольным аккордом; гармония состоит только из двух аккордов, попеременно сменяющихся, сперва тихо и медленно, потом все сильнее и скорее»¹⁴. Об этом же пишет и Росси: «Канте хондо, наиболее аутентичное и древнее, предстаёт перед нами в большой гармонической простоте. Есть напевы, для сопровождения которых на гитаре хватает двух аккордов; для других достаточно трёх...». И подчеркивая, что на первом месте среди гармонических оборотов стоит «совершенная андалусская каденция», то есть всё те же два аккорда, обобщает: «Песни, основанные на этой ведущей комбинации, столь же просты, как и те, что опираются на аккорды тоники и доминанты в современном мажоре и миноре»¹⁵.

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

¹⁴ Боткин В. П. Письма об Испании. – Л.: Наука, 1976. С. 86.

¹⁵ Rossy, op. cit., 94, 95 p.

Allegretto

staccato

ten. col Pedale

ben tenuto

ff sempre stacc.

Аналогично строится «Сцена и цыганская песня» в «Испанском каприччио» Н. Римского-Корсакова. Вся пьеса, включая сольные эпизоды, обыгрывает различные варианты андалусской каденции, а основная тема идет исключительно в чередовании аккордов I и V₇ с педалью на квинте лада:

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

mf

Поэтому подчас достаточно нескольких штрихов – характерного ритма и повторений андалусской каденции, чтобы создать образ *à la es-*

ragno!, как это встречается в песне Эболи («Песне о фатé») из «Дон Карлоса» Дж. Верди:

Пример № 5

Дж. Верди. «Дон Карлос». Песня о фате, т. 32-35.

The image shows a musical score for a piece titled "[Allegro brillante]". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked as "Allegro brillante". The score features a melody in the treble staff and a complex accompaniment in the bass staff. There are two triplets marked with a "3" above them. The piece ends with a double bar line and a dynamic marking of "pp" (pianissimo).

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

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

Впрочем гармония андалусского лада настолько отличается от тональной, что авторы склонны отказывать ей в функциональной организации. А. Шевченко пишет, имея в виду старинные жанры канте хондо, что мелодия в них сочетается «с гармоническим (но ещё не функциональным) аккомпанементом гитары»¹⁶. Между тем в андалусском ладу направленность вводнотонных созвучий к аккорду I ступени, их связь как *аккорда тяготения* и *аккорда разрешения* (в

¹⁶ Шевченко А., с. 9.

терминах Э. Курта) вполне очевидна и обнаруживает выраженную функциональную зависимость. Вопрос лишь в названиях этих функций, точнее – в отсутствии таковых. Чтобы избежать тональных ассоциаций, обратимся к терминологии старого доброго времени и назовём гармонию первой ступени *ультимой* (лат. *ultima* – последняя), ибо первая – она же последняя, а предваряющий её вводнотонный аккорд – *пенультимой* (*pænultima* – предпоследняя), принимая соответствующие обозначения модальных функций U и P.

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

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

Что мы знаем о доминантовых ладах? Первым из отечественных авторов их описал И. В. Способин в «Элементарной теории музыки»:

«Доминантовым ладом минора условно назовем такой лад, в котором доминанта одного из видов минора служит главной опорой (т. е. то-никой)». Поясняя наименование, автор приводит четыре звукоряда в октаве $c - c'$ «как бы от фа минора различных видов». Слегка расши-рив во втором издании учебника этот параграф, Способин добавляет, что доминантовый лад от натурального минора есть в то же время фригийский лад, доминантовый от мелодического минора совпадает с мелодическим мажором и т. д.¹⁷. Судя по всему, у Способина не бы-ло большого доверия к этой гипотезе, он ощущал её как временную конструкцию, о чём свидетельствует лаконизм и характер его сооб-щения («условно», «как бы»), а также то, что он не использовал поня-тия доминантового лада в консерваторских лекциях тех же лет. Так, характеризуя ладовую структуру «Антракта» к 4 действию «Кармен» Ж. Бизе, Способин определяет её в лекциях как «соединение ионий-ского мажора и фригийского минора»¹⁸. Для сравнения приведём от-носящуюся к той же пьесе формулировку В. Беркова: «В данном слу-чае и проявляется в яркой форме перенесение гармонического минора в “плоскость” его доминанты – доминантовый лад гармонического минора»¹⁹.

В зарубежной литературе понятие доминантового лада споради-чески используется давно. Оно восходит к сочинению Петера Мор-тимера о протестантском хорале (1821), где формулируется положе-ние, согласно которому «всякий лад может рассматриваться как до-минанта другого лада», и вводится термин *dominantische Tonart* – до-минантовый лад²⁰. В популярном «Учебнике гармонии» Рудольфа Луи и Людвига Тюйе, которым, кстати, пользовался Способин²¹, не-

¹⁷ Способин И. В. Элементарная теория музыки. М.-Л., 1951. С. 154; 2-е изд. М., 1954. С. 150.

¹⁸ Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. М., 1969. С. 102.

¹⁹ Берков В. Гармония. 2-е изд. – М., 1970. С. 147.

²⁰ Mortimer P. Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation. – Berlin: Georg Reiner, 1821. S. 20 ff.

²¹ Способин И. В. Лекции, с. 219.

однократно встречается «доминантовый минор». Так, в разделе об альтерациях (§50) говорится: «Нисходящий вводный тон к тонике знали с древности из фригийского церковного лада ... Однако в условиях нашей современной гармонии фригийский возможен только лишь как доминантовый минор ... если мы гармонизируем фригийскую мелодию “современно”, финалис (мелодическая тоника) никогда не будет гармонической тоникой в нашем понимании, но оказывается либо доминантой *a-moll*, либо терцией *C-dur*»²².

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

Между тем принципиальное решение вопроса было намечено уже у Жульена Тьерсо в статье «Бизе и испанская музыка» (1925). Установив происхождение мелодии вышеупомянутого «Антракта» Бизе (это была переработка «Ролю» Мануэля Гарсиа), Тьерсо далее пишет, что «характерную физиономию» испанских народных песен отличает «преобладающее значение доминанты», что связано с влиянием мавританской музыки, «до настоящего времени распространённой в южных провинциях Испании». Далее автор делает внешне наивное, но удивительно ясное обобщение, относящееся к ладовому строю восточной музыки: «Музыкальное чувство восточных народов расходится с нашим. В большинстве употребляемых ими звуковых последовательностей преобладающее значение принадлежит звуку, составляющему с нашей тоникой интервал квинты. Именно этот звук является интонационным центром, вокруг которого группируются другие тона. Он настойчиво повторяется в песнях – как в самой во-

²² Louis R., Thuille L. Harmonielehre. 2. Aflg. – Stuttgart: Carl Grüniger, 1908. – S. 223.

кальной мелодии, так и в аккордах сопровождающей её гитары; им утверждается заключение»²³. И хотя автор твердит всё о том же миноре, то есть мыслит в тональном ключе («Эти мелодии, попросту говоря, построены на миноре, так как тяготение вводного тона чувствуется в них с особой остротой. Кроме того, мы можем сказать, что основой лада является доминанта»), можно пренебречь терминологией, ибо главное заключается в самом видении дела.

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

Подтверждением служит осмысление того же предмета, увиденного в несколько иной системе координат – исходя из заданного традицией монодийского лада, которому только предстояло придать гармонию. Вот как описывает историю адаптации европейской гармонии к ориентальным ладам синагоги исследователь еврейской музыки Абрахам Зеби Идельсон: «Более двух веков (от Соломона Росси до Соломона Зульцера) потребовалось для установления гармонии в синагогальном пении Европы... Очевидно, непреодолимым препятствием стало приспособление гармонии к напеву, основные черты которого противоречили существующим нормам классической гармонии». «Первым, кто раскрывает проблему прежде всего как еврей и затем как гармонизатор, кто либо в сознательном поиске, либо в результате вдохновенного озарения (чего мы никогда не узнаем) создал систему гармонизации еврейских ладов, был Х. Вайнтрауб». Венцом достижений Вайнтрауба (его первые сочинения датируются 1842 годом) стало создание гармонической системы для ахаво-раббо лада, имеющего звукоряд $d - es - fis - g / a - b - c' - d'$. «Он был первым, кто

²³ Тьерсо Ж. Бизе и испанская музыка//Французская музыка второй половины XIX века / Сост., ред. М. С. Друскин. – М.: Искусство, 1938. С. 186.

ввёл систему транскрипции ахаво-раббо звукоряда в тональность его минорной субдоминанты, например, ахаво-раббо Ми – в тональность *a-moll* со случайным знаком повышения для третьей ступени: соль-диез; ахаво-раббо Соль – в тональность *c-moll* со случайным знаком для третьей ступени: си-бекар» и т. д.²⁴. Вот несколько каденций Вайнтрауба (ахаво-раббо Фа):

Пример № 6

Каденции X. Вайнтрауба

Cadences

I VII I VII V->VII VII₇ I I VII V⁶₅ I

Мы видим, что у Идельсона монодический финалис с приданной ему мажорной гармонией как *функция* не ставится под сомнение, не умаляется трактовкой в качестве доминанты. Речь идет всего лишь о «транскрипции», то есть о способе записи гармонии в минорной тональности квартой выше по отношению к реальному, действительному центру, хотя и имеющему специфически напряжённый, амбивалентный характер. Что касается «совершенной каденции» нового, гармонического лада Вайнтрауба, то она повторяет все тот же фригийский каданс (в виде VII-I, реже V-I), с тем отличием, что он сопровождается подчеркнуто открытым проведением увеличенной секунды.

И подобные обороты появляются всякий раз, когда востребован ориентальный колорит, как, например, в следующей теме из «Аиды» Дж. Верди:

²⁴ Idelsohn, Abraham Z. Jewish music in its historical development. – N.Y.: Dover Publications Inc., 1992. P. 478, 482-483; musical example: p. 489.

[Andante con moto]

Чередование аккордов фригийского каданса имеет место и в русской «музыке о Востоке». Так, в хоре «Ноченька» из оперы «Демон» А. Рубинштейна ориентальный характер сочетается с выражением нарастающего чувства тревоги, ожидания неизбежного:

[Andante]

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

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

В теории лада все ещё не осознаётся, насколько революционным событием было открытие *вводнотонности*, ознаменовавшее слом

диатонического стереотипа и выход в новое интонационное пространство. Вновь и вновь задаваясь вопросом о предтечах музыкальной интонационности Европы, Борис Асафьев писал: «Качество вводного тона – один из важнейших стимулов роста европейской музыки... Только тот, кто поймёт и проследит в европейской музыке чувство вводного тона, эволюцию этого явления,... разъяснит себе историю европейской музыки последних столетий... [разрядка автора. – Е. П.]». И далее: «откуда в европейскую музыку внедрялась *note sensible*? из крестьянской музыки Запада? из практики музыкальных ремесленных артелей в городах? Или ещё от средиземноморской музыкальной культуры (не поздний ли Рим?)». Асафьев не забывает упомянуть о необходимости различения «просто полутона и полутона как вводного тона», а также связь последнего с тритоном: «Разгадка знаменитого “пугала” – *diabolus in musica*, тритона лежит всецело в области интонационной борьбы: это реакция... против ощущения полутона как вводного тона...»²⁵.

Между тем в литературе, где термин «вводный тон» появляется походя, без попытки истолкования, вводнотонное значение иногда приписывают даже большой секунде. Чтобы иметь, наконец, точку опоры, сформулируем определение: *вводнотонность* – это интенция малосекундовой связи, обусловленная действием тритона или другого недиатонического интервала²⁶.

Говоря о тритоне, Асафьев также подчеркивал, что при формировании новоевропейских ладов, например, мажора, в утверждении октавности как преодолении монодийного деления на тетра хорды, «тритон... организовывал звукоряд в напряжённом восхождении как безусловное интонационное единство»²⁷. Точно так же фригийский звукоряд, являющийся зеркальным отражением мажорной гаммы, организовывался в единство тритоном, формирующим нисходящий вектор напряжения, что мы и видим в андалусском ладу.

²⁵ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд./ Ред. Е. М. Орлова. – Л.: Музыка, 1971. С. 229-230.

²⁶ *intentio* (лат.) – интенсивность, стремление, направленность.

²⁷ Асафьев, с. 242-243

Но каким именно образом выявляется вектор, если заключённая в тритоне напряжённость направлена двусторонне? Разобраться в этом помогает обычное для гармонии разделение тритона средним звуком на тон и дитон. При нижнем делении $f - g - h$ (как в малом мажорном септаккорде) внешний звук терции h , словно поляризуясь, тяготеет вверх. При верхнем делении $f - a - h$ (как в полууменьшённом септаккорде) внешний звук терции f поляризуется тяготением вниз (второй звук тритона каждый раз уходит в тень). Хотя обе группы включают одинаковые интервалы (большие секунда и терция, малые отсутствуют), в первом случае – ещё до разрешения! – явно ощущается мажорность, а во втором минорность. Следовательно, объяснять наклонение как тенденцию к восхождению или нисхождению – вовсе не значит выражаться метафорически (как иногда полагают), и речь идёт о вполне реальных вещах. Привычная же ассоциированность наклонения с терцией – только один из выработанных интонированием стереотипов и, кажется, достаточно гибкий.

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

Получается, что (1) *диагональные* сопряжения между тонами аккордов играют существенную роль в оценке гармонического оборота,

что (2) безусловно важна обратная связь, которая ретроспективно «высвечивает» ту или иную интонацию, становящуюся для нас ведущей и что (3) восходящая вводнотонность обеспечивает устойчивость разрешения, а нисходящая оставляет ощущение не вполне преодоленной напряженности.

Насколько чётко работает этот механизм показывает следующий фрагмент из пьесы Хоакина Турины «Гарротин» (Памяти Тарреги, №1). «Доминантсептаккорд» начального оборота меняет свой *первичный вектор*, направленность вверх (при нижнем делении тритона $f-g-h$), только по причине необычного разрешения в ля мажорный аккорд (как в обороте S_7-D мелодического минора):

Пример № 9

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



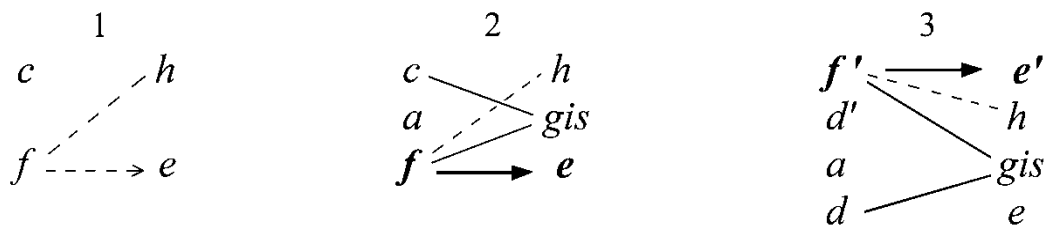
И хотя оба созвучия мажорны, из-за диагонального сопряжения $f - cis$, выявляющего нисходящее тяготение $f \rightarrow e$, оборот даёт ощущение мягкой минорной окраски при напряжённости ультимы. Подобного рода «тонкие материи» не подвластны традиционной теории функций, и она предпочитает не замечать,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

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

Ещё немецкие теоретики XIX столетия, занимавшиеся церковными ладами в связи с гармонизацией хора, неоднократно указывали на необходимость завершения фригийских мелодий мажорным трезвучием. Леопольд Хайнце, для которого фригийский суть «бесспорно прекраснейший, наицерковнейший и наиболее своеобразный

лад», писал, что из-за невозможности использовать в этом ладу автентическую каденцию музыканты «обходятся полукаденцией ля эолийского, то есть оборотом $a - E$, либо применяют свойственное фригийскому ладу заключение с помощью ре минорного трезвучия – упомянутый фригийский каданс, который звучит очень характерно, по-церковному прекрасно и торжественно. Заключительное трезвучие здесь всегда получает большую терцию, благодаря чему вся каденция чрезвычайно выигрывает в силе, достоинстве и красоте [разрядка автора. – Е. П.]»²⁸.

Итак, чем же объяснить необходимость мажорной ультимы во фригийском кадансе? Проведём ещё один опыт в трёх последовательных фазах умозаключений (см. схему). При неоднократном чередовании двух пустых квинт, отстоящих на полутон (1), слух, не имеющий предварительной настройки, всё же начинает ощущать некоторое преимущество второй квинты, так что квинта на f , хотя и слабо, начинает тяготеть вниз. Это можно объяснить диагональным сопряжением в тритон $f - h$. Хотя последний предполагает двустороннее разрешение, движение квинт выявляет больше тяготение $f \rightarrow e$, так как e – прима, основание квинты.



В чередовании двух мажорных трезвучий в кадансе II-I (2), который Росси называет *обычным* (usual), связанность пенультимы и ультимы значительно обостряется благодаря появлению двух хроматических сопряжений $c - gis$ и $f - gis$. Наконец, в *классическом* фригийском кадансе VII-I (3) те же условия дополняются новыми, обеспечивающими полноту выражения нисходящих интенций: второй тритон $d - gis$, а также положение вводного тона f в роли малой терции аккорда интенсифицирует минорность целого и направленность вниз. Очевидно,

²⁸ Heinze L. Theoretisch-praktische Harmonie- und Musiklehre. – Ober-Glogau: Heinrich Handel, 1867. S. 185-186.

что главный «виновник» высокой степени спайки, сцепления созвучий в кадансе – мажорная терция *gis*, так что даже введение в пенультиму тритона, когда она превращается в полууменьшённый септаккорд V ступени (*h - d - f - a* в андалусском Ми), уже мало что меняет. И та же мажорная терция – причина напряжённости ультимы, которая ощущается нами как доминантовость. Поэтому-то мажорность ультимы, входящая в противоречие с фригийским звукорядом, воспринимается здесь как абсолютно необходимый и естественный момент. Так объясняется мажорное замыкание всех связанных с *suprasemitonium modi* гармонических образований, включая разные виды фригийского оборота.

Сравнивая музыкальные системы Востока и Запада, Алан Даниелу сказал: «каждая имеет свои возможности, которые отсутствуют у других... Каждая имеет свое предназначение, связанное с определённой жизненной философией. Как средству человеческого самовыражения, ей нельзя найти заменителя»²⁹. Уже ранние памятники композиторского творчества Испании свидетельствуют о тяге испанцев к фригийскому наклонению. Среди многочисленных полифонических песен Анчеты, Мильяна, Пеньялосы, де ла Торре, дель Энсины и других композиторов *siglo de oro* велика доля произведений фригийской принадлежности. Не случайно Франкино Гафури на рубеже XVI века отмечал: «Испанцы в своей музыке имеют обыкновение рыдать, так как весьма любят применение бемолей»³⁰. Свойственный иберийской ментальности этос как «особенная страсть к несчастью, которая есть в душе у каждого человека» (Лев Толстой), столь отличный от мироощущения среднеевропейца, – вот мотив и условие культивирования андалусского лада. Излучаемая андалусским ладом «ностальгия бесконечности» была в своё время чутко подмечена Фридрихом Ницше, влюблённым в «Кармен»: «Здесь иная чувственность, иная страсть, иное веселье. Эта музыка весела, но весёлость эта не фран-

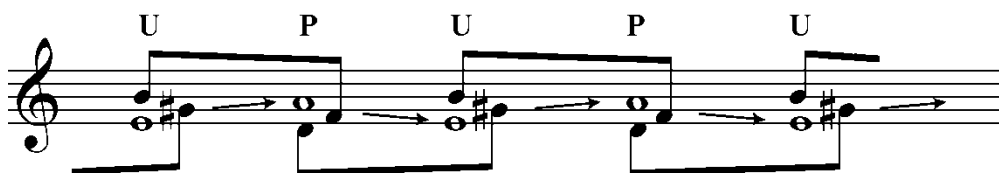
²⁹ VII Международный музыкальный конгресс. Музыкальные культуры народов: традиции и современность. М., 1973. С. 86.

³⁰ Цит. по: Грубер Р. История музыкальной культуры. Т. 2, часть 1. – М., 1953. С. 399.

цузская и не немецкая, её весёлость африканская; над ней тяготееет рок, её счастье скоротечно, неожиданно, беспощадно»³¹.

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

Таблица 4



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

³¹ Цит. по: Истель Э. Историческая судьба «Кармен»//Французская музыка второй половины XIX века/Сост., ред. М. С. Друскин. – М.: Искусство, 1938., с. 201.

Резюме

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

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

