

Арановский М. Г.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Б. Л. ЯВОРСКОГО

THE THEORETICAL CONCEPTION OF B. L. YAVORSKY

Аннотация. Болеслав Леопольдович Яворский (1877–1942) при жизни пользовался значительным влиянием как музыковед-мыслитель и педагог, однако значительная часть его наследия осталась неопубликованной. В статье сделана попытка обобщить музыкально-теоретические воззрения Яворского, запечатленные в его неоконченном опыте по созданию единой и непротиворечивой теории музыкального языка.

Abstract. During his lifetime, Boleslav Leopoldovich Yavorsky (1877–1942) enjoyed high reputation as musicologist, thinker, and teacher. A considerable part of his legacy, however, has remained unpublished. In this article, an attempt has been made to summarize Yavorsky's theoretical views, reflected in his unfinished outline of an integrated and consistent theory of musical language.

Ключевые слова: Яворский, музыкальная речь, музыкальный язык, ладовый ритм, интонация.

Key Words: Yavorsky, musical speech, musical language, modal rhythm, intonation.

Болеслав Леопольдович Яворский (1877–1942) – один из самых ярких, творчески одаренных теоретиков в истории российского музыковедения XX века¹. Его влияние, особенно в тридцатые годы, было огромным, а ряд наиболее продуктивных идей и терминов сохранил (подчас в переработанном виде) актуальность до сих пор. Яворского можно было бы сравнить с ярко вспыхнувшей звездой, шлейф от которой остается еще долгое время. Талант, убежденность в своей правоте, сильный интеллект, непрерывно продуцирующий новые идеи, разносторонняя деятельность привлекали к нему учеников и последователей, сделав его фигуру популярной среди музыкантов, любителей и, конечно, теоретиков музыки. Не последнюю роль в этом играло и то обстоятельство, что новизна подходов к тем или иным проблемам (равно как и сами выдвигаемые им проблемы), была созвучна эпохе перестройки общественного сознания и рассматривалась как одно из ее проявлений. То было время бурных исканий в искусстве (литература, музыка, живопись, театр), в науке об искусстве, например, в литературоведении, не говоря уже о философии. Время, когда еще ценилась яркая, раскрепощенная творческая личность, когда еще были возможны новизна мысли, подхода, научной или художественной системы, позволявшие увидеть любое явление в новом свете. Скоро всему этому придет конец, что Яворский почувствует на себе одним из первых. Но в науке сохранится память о наиболее плодотворном периоде его деятельности, совпавшим с первой третью XX века.

¹ Яворский был разносторонне одаренным человеком – музыковедом, композитором, концертирующим пианистом, педагогом, лектором, организатором. Свои способности он проявил в качестве директора Киевской консерватории, заведующего отделом музыкальных учебных заведений Главпрофобра, руководителя семинаров и т. п.

Работы Яворского появились в период подлинной революции, совершавшейся в гуманитарной науке – в философии, психологии, социологии, в языкознании, литературоведении. Ученые разных специальностей не только искали и находили новые причины давно знакомых следствий, но постигали неизвестные до того явления, позволявшие по-новому раскрыть механизмы языка, художественной формы в поэзии, литературы в целом, законы цвета в живописи. Наука обновлялась, снимая с себя ветхие одежды прошлого и готовясь занять доминирующее место в идеологии нового века. Насколько созвучными ему оказались идеи Яворского? Это первый вопрос, который надо задать, приступая к анализу его идей. Второй – сколь полно они были реализованы автором. И, наконец, третий и, пожалуй, самый важный: в какой мере его теория обогатила музыкознание?

Излишне доказывать взаимосвязь этих вопросов, но отнюдь не прямую. Было бы опрометчивым утверждать, что чем новее научная идея, тем больше от нее пользы. Это тем более верно в отношении науки об искусстве. Многие зависят от материала художественного творчества, степени его изученности, от практики искусства, наконец, от развитости самой науки. Невозможно обрести связь с предшествующим опытом и сразу оказаться в новом измерении. Сложившаяся система понятий неизбежно будет сдерживать движение вперед, режиссировать поиски и влиять на выводы. К Яворскому это имеет самое прямое отношение. Его теоретические искания были созвучны новым веяниям в гуманитарной науке, но только в той мере, в какой ему удалось освободиться от цепей прошлого. Выдвинутые им идеи вполне соотносимы с поисками музыкой нового музыкального языка, но в ограниченных пределах. И всё же, оценивая вклад Яворского, надо признать, что, как и Эрнст Курт, а позже Борис Асафьев, он способствовал созданию в музыкознании новой интеллектуальной атмосферы, преодолению традиционных рамок образовательных задач и переходу к собственно научному подходу.

Поэтому общая оценка вклада Яворского не может быть однозначной. Слишком противоречивой была натура этого разносторонне талантливого человека, слишком непростыми оказались пути его теоретических исканий, наконец, далеко не все, а лишь малая толика его замыслов была доведена до конца и состоялась в виде публикаций.

Число печатных работ Яворского и реальный масштаб его научных изысканий драматически не совпадают. Первых сравнительно немного. Количество же вторых с трудом поддается учету, не говоря уже о классификации. Архив Яворского² переполнен рукописями различного ранга и назначения. Здесь невообразимое число заметок, набросков, начатых, но неоконченных работ, планов, проектов целых исследований, черновики, порой не единожды переписываемых и при этом получающих новое развитие; а также конспектов чужих книг, заинтересовавших Яворского с точки зрения их использования для изучения природы музыки, и многое, многое другое. Архив, к сожалению, до сих пор остается по-настоящему не обработанным; из него были извлечены для публикаций лишь отдельные относительно целостные рукописи, при этом вряд ли окончательно завершённые (не случайно автор их не отдавал в печать) и, скорее всего, ожидавшие доработки.

Разумеется, у каждого ученого существует разрыв между опубликованным и реально наработанным – это естественное положение дел, но у Яворского он приобретал экстраординарный характер, заставляя задуматься и о характере дарования этого человека, и о методах его научного труда. По складу своего

² Хранится в Рукописном отделе Центрального государственного музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва).

мышления Яворский, безусловно, принадлежал к редкому типу ученых-генераторов идей. Он непрерывно продуцировал новые идеи или пытался применить к музыке чужие. То была гигантская исследовательская лаборатория, воплощенная в одном человеке. Лаборатория, где рождались целые теории, ставились и исследовались самые разнообразные проблемы, относящиеся к различным сторонам музыки, ее бытия и взаимоотношений с человеком. Если попробовать обобщить в одной формулировке область занятий Яворского, то таковой могла бы стать «человек и музыка». Какое место занимает музыка в человеческой жизни? Как она функционирует? Каково ее бытие? Вот, коротко говоря, над чем непрерывно работал ученый. Легко увлекающийся новыми перспективами и убежденный в своей правоте, он столь же легко увлекал за собой и других, заставляя их поверить в его излюбленные идеи. Яворский, бесспорно, обладал большой силой воображения и такой же способностью внушения, что вкупе с его чисто музыкальными дарованиями привлекало к нему последователей.

Появление в те времена ученого со столь стремительно расширяющимся кругом интересов, помноженным на интенсивность мышления, весьма симптоматично. В 1910–30-е годы прошлого столетия музыка все больше становилась объектом философской рефлексии, предметом внимания со стороны эстетики, психологии, социологии. Шел активный поиск ее места в социуме, в гуманитарной науке. Всё больше ощущалась узость рамок традиционного музыковедения, ориентированного, в основном, на формирование профессионально образованного музыканта. Как глоток свежего воздуха, требовался прорыв в новые измерения, и Яворский стал одним из тех, кто стремился его осуществить.

Трудно назвать такую область истории, теории музыки, музыкальной фило-софии или эстетики, которая не была бы затронута Яворским. Достаточно, к примеру, перечислить названия его рукописей хотя бы нескольких взятых наугад лет:

1916

Заметки о «звуковедении»

Заметки о музыкальной терминологии в ее историческом развитии

Заметки о музыкальной науке

Заметки о музыкальном мышлении

Подготовительные работы по истории музыки

Статьи о звуковом творчестве у детей

Статьи: «Конструкция», «Проблема музыкального образа», «Принцип Оформления», «Сущность музыки», «Слух».

1920

Статьи: «Творческая личность», «Исполнительские термины», «Символы в музыке», «Наука и искусство».

1921

Статьи: «Предмет музыкального искусства», «История фаз», «Эпохи музыкального искусства», «Моторность».

1931

Материалы: «Язык», «Элементы и принципы композиций», «Дыхание», «Настроение», «Эмоция», «Внимание».

1940

Статьи: «Исторический ход выявления и осознания композиторского конструктивного музыкального мышления», «Темпераментность», «Взволнованность», «Декламация», «Диалог», «Подготовка эмоционально-психологической эпохи», «Романтизм», «Поле слуха», «Звуковедение», «Конструктивизм», «Конструкция», «Интонация», «Мелодия».

Приведенные названия работ взяты из Архива Яворского, хранящегося в ЦГММК. Архив огромен, содержит богатейшие материалы для понимания направлений тех идей и методов, которые разрабатывал Яворский на протяжении

всей своей сознательной жизни. Но материалы эти неравноценны как по форме, так и по содержанию. Их подробный анализ мог бы стать предметом специального исследования, и потому отметим лишь главное. Мы находим здесь рукописи готовых работ, чаще статей, докладов, но и такой крупной, как «Заметки о творческом мышлении русских композиторов». Большое место занимают черновые, подчас беглые наброски, краткие записи, порой содержащие пару фраз, несколько слов, ту или иную дефиницию, эскиз какой-либо классификации и т. п. Здесь планы будущих, оставшихся неосуществленными работ, конспекты прочитанных книг, нередко со следами попыток немедленного применения тех или иных научных концепций к музыке; письма и многое другое. К некоторым проблемам Яворский время от времени возвращался, переписывал, дополнял или заново пересматривал уже созданное. Другие рукописи хранят мгновенно сверкнувшую мысль, неожиданную аналогию, к которым он тоже собирался вернуться, доработать, но так и не нашел для этого времени. Одним словом, архив сложен, нуждается в коллективной обработке, а находящиеся в нем материалы требуют тщательного текстологического и концептуального анализа. К сожалению, в рукописях Яворского ничто не может быть безотчетно принято на веру, всё должно быть подвергнуто кропотливому изучению. Рукописи, содержащие «сквозные», излюбленные Яворским идеи, должны быть сопоставлены друг с другом. Однократные записи – проверены на сходства и отличия с другими. Неопубликованные работы необходимо сравнить с уже изданными.

Сложность и трудоемкость этой работы усугубляется изобретенной Яворским терминологией, нигде им не разъясненной, но применяемой, тем не менее, безапелляционно. Неоспоримо, что каждый ученый имеет право создавать свой категориальный аппарат – важно лишь, чтобы вводился он достаточно корректно. На это у Яворского, видимо, просто не хватало времени, а убежденность в собственной правоте, возможно, и не требовала необходимой осторожности. В результате многие термины Яворского выглядят поспешными, непродуманными. Иногда на них лежит печать вульгарного социологизма. Несмотря на многолетние усилия ученицы Яворского Л. А. Авербух по расшифровке его терминологии³, последняя до сих пор остается областью загадок, объективно препятствуя публикации его рукописей.

Несмотря на указанные трудности, архив Яворского чрезвычайно важен для понимания поистине гигантского масштаба его теоретических исканий в течении сорока лет деятельности. Судя по разнообразию его тематики, музыка для Яворского представляла собой явление не разгаданное, мало изученное. Она лишь воплощалась в звуке, но не сводилась к нему. Поэтому доминантой его исканий было неудержимое стремление добраться до «начала начал», найти источник, «корень», из которого произрастает ее мощное древо. В этом смысле он являл собой тип ученого, весьма характерный для своего времени. С одной стороны, он стремился вывести законы музыки из самой музыки, а с другой, пытался обнаружить их в общих законах бытия. Отсюда его неослабевающий интерес к новым работам по философии, физике, психологии, языкознанию.

³ Лия Абрамовна Авербух (1897–1985) отдала много времени организации архива ученого, систематизации и каталогизации его рукописей; работала над «словарем» Яворского, расшифровкой его терминологии. Автор статьи «Яворский в Первом Московском государственном техникуме» (см.: Б. Яворский, т. I. М., 1964) и хронографа его жизни и деятельности (там же). Создала в Магнитогорске курс преподавания музыковедческих дисциплин по методу Яворского. В работе по приведению в порядок рукописей Яворского участвовали и другие его ученики и последователи: В. В. Беляева, Н. Т. Бутенко, О. Н. Бутомо-Названова, В. В. Варгушина, Н. Б. Горлов, Н. В. Ляпидевская, С. И. Пилявская, И. С. Рабинович, С. Н. Рязов. В публикации II тома работ Яворского (1987) активное участие принял Б. И. Рабинович. Среди недавних работ, посвященных интерпретации музыкально-теоретического творчества Яворского, выделяется масштабный труд: Берченко Р. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М., 2005.

Признаем, однако, что не всегда Яворский был достаточно разборчив в выборе источников знания, порой проявлял излишнюю доверчивость и поспешность, не учитывал некоторых привходящих обстоятельств идеологического плана, неизбежно влиявших на работы, скажем, по философии.

В многочисленных рукописях Яворского – в планах, набросках, незаконченных работах – мы встречаемся порой с поразительными прозрениями и догадками, которые опережали время. Так, именно Яворский стал разрабатывать проблемы лада, его структуры и порождающей функции. Именно ему принадлежит попытка постановки проблемы музыкального мышления, именно он придал весомое значение понятию интонации и выдвинул понятие симфонизма (оба понятия впоследствии стали по-своему разрабатываться Асафьевым). Можно только пожалеть, что экстенсивный характер исканий не дал ему возможность сосредоточиться хотя бы на группе проблем. Иногда мешала излишняя поспешность умозаключений, заставляя принимать сходство за действие некоей общей закономерности. Так обстоит дело, например, с параллелью между ладовым и всемирным тяготением (гравитацией), к чему мы вернемся несколько позже.

Свою основную книгу – «Строение музыкальной речи» – Яворский опубликовал в 1908 году, когда ему был всего 31 год, хотя начал работать над ней около 1900–01 года. Именно в этой книге оказалась изложена единственная доработанная им целостная теория, получившая позже название теории ладового ритма. С нею он и вошел в историю музыкально-теоретической мысли. Отношение к этой концепции менялось – от восторженного к умеренно скептическому и, наконец, к полному отрицанию и забвению. И хотя эта теория ладового ритма действительно грешит абсолютизацией, излишней категоричностью, всё же нельзя не признать, что она оказала значительное влияние на понимание ряда важных явлений музыкального языка. А поскольку лад, ладовое мышление лежат в основе музыкального мышления в целом, влияние теории Яворского незаметно распространилось и на другие стороны музыкального языка, включая гармонию, метроритм, интонацию. Нельзя не признать, что Яворскому удалось объяснить некоторые особые проявления мажоро-минорной системы, связанные с творчеством поздних романтиков (например, увеличенный лад), а также предвосхитить новые явления музыкального языка, которые тогда только зарождались и заявили о себе в скором будущем (Скрябин). Короче, в структуре мажора он разглядел потенции ненормативных ладовых образований.

Теория ладового ритма и станет в первую очередь предметом нашего внимания. Разумеется, нет смысла подробно пересказывать то, что можно прочитать в книге «Строение музыкальной речи», поэтому остановимся лишь на ее самых важных положениях.

Заметим, что книга была издана крайне небрежно, вышла с перепутанным порядком листов, а, следовательно, и глав. Поэтому надо начать с восстановления исходного порядка. Сделать это необходимо не только для удобства исследования, но и для понимания самой концепции и прежде всего признаков ее целостности.

Итак, исходное расположение глав должно быть следующим:

**Б. Яворский. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки
Москва, 1908**

Часть I. Звуковая область музыкальной речи

Глава I. Материал и законы музыкальной речи

Звук

Время

Законы

Отношения

Распределения

Глава II. Применение отношений к звуку и времени

Двенадцать типов звуковых отношений

Система октав

Основное звуковое отношение и его обратное тяготение

Единичная тритонная система

Звуковая область

Общее звуковое отношение

Двойная тритонная система

Лады

Применение отношений к времени

Метр

Метрическая доля

Ритм

Метроритмическое построение

Глава III. Тритонные системы

Единичная

Двойная

Тройная

Сопряжение в системах

Половинное разрешение тритона

Звукоряды

Глава IV. Соединение систем – лады

1. Лады, устойчивые созвучия которых консонируют:

а) Устойчиво-консонирующие лады:

1) мажорный лад

2) минорный лад

3) увеличенный лад

б) Устойчиво-консонирующие лады с тритоном к устойчивому созвучию

в) Переменные лады (полное созвучие диссонирует)

II. Лад, устойчивое созвучие которого неустойчиво само по себе

III. Лады, устойчивые созвучия которых диссонируют и неустойчивы

Глава V. Особые виды звукорядов

Некоторые виды звукорядов в устойчиво-консонирующих ладах.

Обращения ладов.

Часть II. Системные и ладовые тяготения во времени – интонация (оборот)

Главы: I. Интонации простые и производные

II. Метр и ритм интонации

III. Интонации тритонных систем

IV. Междусистемные (ложные) интонации

V. Одновременное соединение интонаций различных систем в одном голосе

VI. Обороты в ладах

VII. Голосоведение в интонациях и оборотах.

VIII. Особые виды интонаций (оборотов)

IX. Тематическая сторона интонации (оборота)

X. Прибавление (фразировка интонаций, оборотов и т. п.)

Часть III. Связная звуковая форма во времени

Главы: I. Понятие о самодовлеющем целом (связное целое)

II. Сопоставление как основа всякой формы

III. Соединение построений равно- и разно-метричных, ритмичных, ладовых и тональных

IV. Метрическое соотношение наступления иктов

V. Наложение начала одного построения на конец предыдущего

VI. Кода, причины ее появления и состав

VII. Тональные тритонные вставки в тонально-определившуюся форму

Часть III. Отдел II. Однотональное связное целое

По поводу примеров из музыкальной литературы

I. Ладовые (явления)

II. Интонационные (явления)

III. Метрические (явления)

IV. (Музыка и слово).

Как видим, мысль Яворского движется от изолированного звука через отношения двух и более звуков, по пути все большего усложнения отношений и, наконец, достигает уровня целостной формы. Уже из этой жесткой последовательности можно сделать вывод, что автор стремился построить *целостную* теорию, охватывающую весь континуум музыкальных структур.

Отметим, что теория изложена предельно лаконичным, если не сказать конспективным языком. Яворский редко балует читателя разъяснениями, предпочитая изъясняться сжатыми формулировками и нотными примерами. Не исключено, что найдя некие «музыкальные формулы», он поддался соблазну быть математически строгим и лаконичным. В ряде случаев (особенно поначалу) ему это удавалось, но чем дальше продвигается изложение, тем больше ощущаются пробелы, нехватка средостений, соединяющих разные участки теории.

Приступая к краткому анализу теории ладового ритма, отметим значение I части. Здесь сосредоточены основные методологически важные понятия, которые действуют на протяжении всей книги.

Первым таким понятием является **музыкальная речь**. Уже это понятие встраивает теорию ладового ритма в систему современных наук, для которых речь, речевое высказывание, речевое поведение становятся одним из операционных. Яворский, разумеется, далек от того, чтобы изучать или трактовать речь в качестве коммуникативного процесса. Однако уже само обращение к этому понятию в начале 1900-х годов свидетельствует о подразумеваемой функции музыки быть содержательной, иметь некий смысл, передавать его другим. При этом музыкальная речь трактуется автором как разновидность речи вообще, как одна из ее ипостасей: «Музыкальная речь, одна из составных частей звуковой речи, черпает свой материал из той же жизни, проявлением которой она является» (с. 2).

«Материалом, из которого создается музыкальная речь, является **звук во времени**» (с. 2). Это положение примечательно тем, что, во-первых, сразу соединяет звук со временем (отсюда термин «ладовый ритм» – развертывание лада во времени). Во-вторых, звук понимается как материал, объективно находящийся вне человека и предназначенный для специальных операций над ним, хотя по своему происхождению он является продуктом предварительного отбора и, соответственно, вмешательства человека в акустическую среду. Здесь же Яворский пишет о вещах элементарно известных – высоте, тембре, громкости, артикуляции и продолжительности. Одновременно он указывает на связь музыкального звука с гласными, то есть на возможный синтез со словесной речью в вокальной музыке.

Самой примечательной особенностью теории Яворского является ее **системность**. Яворский исследует не нормы применения и употребления ладогармонических элементов (то есть, не словоупотребление, если обратиться к языковым аналогиям), а сами *логические принципы*, на которых основана европейская

музыка последних (для него) трех веков: XVII–XIX. Он стремится найти то, что лежит в ее глубинной структуре. Этим теория Яворского резко отличается от традиционной, которая, не затрагивая глубинных законов, занималась именно «словоупотреблением», то есть извлекаемыми из готовых текстов нормами голосоведения, правилами гармонических сочетаний, тактометрическим синтаксисом и т. д. Вся теория музыки на протяжении веков изучала, в сущности, *поверхностную структуру* (используя терминологию Н. Хомского). Яворского же интересовало то, что лежит за нею и ею управляет. Иными словами, он предпринял смелую попытку обнаружить основы **музыкального языка**, то есть обратился к закономерностям, сконцентрированным **внутри** самой музыки. Это намерение опереться на явления, имманентные музыке, составляет, безусловно, прогрессивную сторону концепции Яворского.

Другим ключевым для теории ладового ритма понятием становится **отношение**. Действительно, как только к одному звуку добавляется второй, между ними неизбежно устанавливаются какие-либо отношения. Они могут быть высотными, временными, горизонтальными (линейными) или вертикальными, но без них нет музыки. Понятие отношений также прочно связало Яворского с рядом современных направлений гуманитарной науки. Так, оно характерно для сосюровского определения языка как системы отношений, а позже займет конститутивное положение в фонологии. Феномен отношения сыграл существенную роль в становлении семиотики и семантики. Ю. Лотман писал, что музыкальная семантика имеет реляционный характер, формируясь на основе отношений звуков. Отдала должное этому понятию и философия. Вообще говоря, отделить чисто констатационный подход к феномену отношения от методологического при анализе конкретных явлений подчас довольно трудно. И если для математики он обычен, то для гуманитарной науки стал знаком движения в сторону большей точности, что привело, например, к математической лингвистике, а в области системного анализа к пониманию структуры как системы отношений. Таким образом, намерение Яворского положить в основу музыкальной речи отношения звуков оказалось в русле общих тенденций гуманитарной науки XX века. Выдвинутое Яворским понятие **ладотональности** всецело базируется на категории отношения. В этом смысле тональность оказывается реализацией некоего структурного инварианта. Здесь можно усмотреть аналогию между сосюровским различением *языка* как законоустанавливающей системы отношений, с одной стороны, и *речи* как ее реализации, с другой. Конечно, это только аналогия. Сосюр говорит о системе отношений *всего* языка и *всей* речи. Лад же является только одной стороной музыкального языка, а тональность – ее реализацией. Но дело не в масштабах. Суть в самом методологически важном и правильном различении *абстрагированной системы возможностей*, которая реализуется в момент ее актуализации. Лад, конечно, был и является не *всем* музыкальным языком, но его существеннейшей частью – *высотной грамматикой*. Музыкальную речь тоже нельзя ограничить тональностью. Но важно, что Яворский уловил современную тенденцию различать ментальный абстрагированный объект, управляющий деятельностью, и саму эту деятельность. Тональность есть, как известно, высотный вариант лада (мажора, минора). Понятие же ладотональности представляет собой попытку объединить языковую грамматику с ее речевой формой.

Представление о теории ладового ритма, равно как и полемика с ней, особенно активная в первой половине 1930-х годов, были связаны, думается, с возникшей в то время аберрацией. Теория Яворского усердно противопоставлялась традиционной теории. Однако это противопоставление носило, как нам кажется, скорее, тактический характер. Несмотря на то, что теория Яворского действительно выдвинула новый подход, она все же выросла из той же тональной музыки гомофонно-гармонического стиля, что и традиционная тео-

рия. Концепция Яворского не только не «отменяла» значение мажора, минора и классической функциональной гармонии, но ставила своей задачей поиск закономерностей этой системы внутри ее же структуры, оставшейся вне внимания специалистов.

По складу ума Яворский был систематиком и стремился уложить все рассматриваемые явления (каковы бы они ни были) в логически обозримую систему. Система же может быть построена только в том случае, если найден ее исходный элемент. Для мажора и минора Яворский нашел его в шестиполутоновом отношении, то есть в тритоне и его разрешениях. «Среди двенадцати звуковых отношений есть одно – основное, в зависимости от которого находятся все остальные отношения – это отношение звуков на расстоянии шести полутонов (уменьшенная квинта, увеличенная кварта, тритон, средневековое *diabolus in musica*)» (с. 5).

«Шестиполутоновое отношение является **неустойчивым, тяготеющим** к переходу противоположным (сходящимся или расходящимся) движением в близлежащее **устойчивое** отношение» (там же). Имеется в виду образование при разрешении четырех- или восьмиполутоновых отношений (б. терция, м. секста). Все это давно и хорошо известно, но новизна подхода Яворского в свое время заключалась в том, что шестиполутоновое отношение он выдвинул в качестве **системообразующего**, поскольку именно оно, будучи носителем доминантовой функции, разрешается в интервалы тонической гармонии. Развивая эту идею, Яворский приходит к разрешению уменьшенного септаккорда, то есть всех неустоев, в три устоя. Тем самым подтверждается, что свою теорию Яворский строит применительно к традиционному мажору и минору. Это важно учесть, поскольку полемика с Яворским производила впечатление борьбы с заблуждением, с отклонением от истинного положения вещей. На самом же деле речь шла лишь о сохранении принятого в консерваториях традиционного взгляда на тональность. Между тем Яворский вовсе не посягал на образовательную музыковедческую систему. Просто он обнаружил в ней звено, которое он понял как исходное – своего род ген, из которого развивается весь организм европейского музыкального ладового мышления.

Неслучайно разделы о тритонных системах занимают в книге центральное положение. Действительно, взятый вместе со своими разрешениями тритон дает мельчайшую ячейку отношений диссонанса и консонанса в их взаимодействии. Тем самым подтверждается, что ладотональность представляет собой системное *единство неустоев и устоев, диссонансов и консонансов*. Это как бы «ядерная конструкция» всего тонального мышления, взятого не только в линейном (мелодическом), но и в вертикальном (гармоническом) аспектах. Продуктивность идеи Яворского не вызывает сомнений. Вопрос в другом: можно ли из этой «ядерной конструкции» вырастить всю систему тональности во всей сложности ее ладового и гармонического аспектов. Это – первое. Второе: содержит ли она потенции для построения не только хрестоматийных мажора и минора, но и других ладовых систем, в том числе тех, которые зародились уже в музыке первой половины XX века (Скрябин, Мессиан).

Соотношение тритона с его разрешением Яворский называет **системой**. По многим признакам подобное соотношение допускает этот термин, поскольку содержит признаки системной организации: наличие элементов, иерархию их уровней (пусть и в ограниченном выражении), связи между элементами, определенную (зависимую от связей) структуру, наконец, целостность и завершенность. Такую систему Яворский называется «единичной тритонной». «Неустойчивый звук с **разрешающим** его устойчивым называются **сопряженными звуками**» (с. 5). «Все эти отношения, объединенные обратным тяготением (симметрии тяготения), образуют стройное законченное целое – **единичную три-**

тонную систему – основное проявление тяготения и равновесия в музыкальной речи» (с. 6):



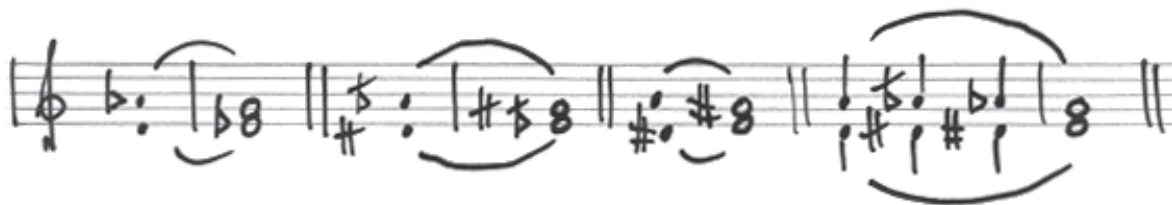
Далее Яворский пишет, что не существует заведомо устойчивых или неустойчивых звуков. Свойство устойчивости или, наоборот, неустойчивости целиком зависят от того звука, с которым он соединяется, то есть именно от отношения, возникающего как минимум между двумя звуками. Сказанное позволяет Яворскому констатировать: «в звуковой области нет абсолютной устойчивости, а существует определенное стремление неустойчивых отношений» (с. 6). Точнее, звуки, взятые в качестве элементов звукоряда, сугубо нейтральны и обладают лишь потенциями к образованию тех или иных отношений. Звуки обнаруживают свою устойчивость или неустойчивость, то есть становятся системными и порождающими ладовые структуры, только вступая в соединение с другими звуками. В этом отношении музыкальные звуки сходны с фонемами, которые также обретают свои (фонологически определяемые) значения лишь во взаимодействии друг с другом.

Шестиполутоновое соотношение строится из наиболее неустойчивых ступеней мажора, тяготеющих в большую тоническую терцию (или, при обращении, в малую сексту), что обеспечивает тонико-доминантовый фундамент мажора. Так Яворский фактически получает достаточно определенное объяснение не чего-то нового и экзотического, а закономерности существования тонической гармонии мажорной тональности. При этом, однако, остается нерешенным вопрос о второй, малой терции, необходимой для получения полного мажорного трезвучия. Для того, чтобы ответить и на него, Яворский предпринимает более сложный ход: он строит «двойную тритонную систему». Делается это так: строятся две единичные системы, которые при разрешении дают две большие терции, разделенные полутоном. Затем из них произвольно исключаются исходные тритоны (редукция) и получается двойная система уже без тритонов:



Искусственность этой операции очевидна. Главное условие, положенное Яворским в основу теории, – наличие тритона – исчезает. Что же остается? Движение неустоев, выступающих в виде локальных вводных тонов, к устоям. Для этого, однако, не нужно строить громоздкую процедуру с исчезающими в процессе редукции тритонами – подобное движение достаточно нормативно.

Сказанное относится и к процедурам, связанным с «тройной тритонной системой»:



Она возникает вследствие механического распространения того же действия на более протяженную цепочку интервалов. Причем среднее звено цепочки, по мнению Яворского, в высотном отношении является неполноценным, результатом «повышения звука на величину, меньшую, чем диез» или понижения «на величину, меньшую, чем бемоль». Вследствие каких закономерностей возникают эти промежуточные звуки на расстоянии, меньшем, чем полутон, Яворский не объясняет. Он предъявляет данные факты так, как если бы они были общеизвестны. То, что такие звуки *могут* быть, действительно общеизвестно, и в недалеком будущем (по отношению к году выхода в свет книги Яворского) они станут предметом внимания сразу нескольких композиторов и музыковедов: звукоряды, построенные на основе интервалов, меньших, чем полутон, разрабатывали, в частности, Арсений Авраамов, Иван Вышнеградский, Георгий Римский-Корсаков, Алоис Хаба. Но Яворского такие звукоряды, в сущности, не интересовали; ему было важно обосновать *сопряжения* звуков, подтвердив их тяготения. В этом смысле расстояния меньше полутона, видимо, рассматривались в качестве элементов, делающих такое сопряжение наиболее плавным, постепенным, в сущности, глиссандированным. Присутствуют ли они реально в осознанном слуховом ощущении, не так существенно; куда важнее, что они в принципе *могут* присутствовать, пусть имплицитно, сглаживая полутоновые переходы. Надо подчеркнуть, что открытие микроинтервалов не было результатом творческого опыта и стало лишь логическим предположением. В самом деле, если изъять такие интервалы в первом виде тройной системы, то мы получим уже знакомую нам двойную систему. Следовательно, переход через интервалы, меньшие, чем полутон, может быть логически расценен только как намерение сгладить «края полутона». Показательно, что в редуцированной схеме тройной системы тритонов также нет, как и в аналогичной двойной. Нужны ли они в таком случае вообще, остается неясным.

Все эти изоэтранные несообразности заставляют усомниться в правильности положений теории. Не вызывает сомнений, скажем, единичная тритонная система; как-то еще можно примириться с двойной (учтя умозрительность ее построения в качестве логической условности), но в образовании тройной тритонной системы умозрительность становится столь очевидной, что ставит под сомнение весь метод в целом.

Тем не менее польза от него все-таки есть. Несмотря на сомнительные способы доказательств, читателя убеждает сам факт существования сопряженных звуков в качестве *основных элементов музыкального мышления*. Так утверждается важная мысль, что лад, порождающий сопряженные звуки, является основной грамматикой музыкального языка. Не случайно главу о тритонных системах Яворский завершает сводной таблицей сопряжений неустоев и устоев (дихордов, трихордов, тетрахордов). В построении таблицы участвуют звуки единичной, двойной и тройной тритонных систем, то есть только два хроматизма: повышенная II и пониженная VI ступени, действующие как при восходящем, так и при нисходящем движении. Таким образом, звукоряд, включающий все сопряжения, выглядел бы следующим образом:

c, d, dis, e, f, g, as, a, h, (c)

Подчеркнем еще раз: введение хроматических (как и, совершенно бездоказательно, ультрахроматических) тонов обусловлено одной-единственной задачей – достроить большое мажорное трезвучие малой терцией (III–V), применив для этого придуманные Яворским двойную и тройную тритонные системы, которые содержат необходимые для этого полутоновые сопряжения, но которых в мажорном звукоряде нет. Как уже было сказано, этот способ – всецело искусственный. Собственно, большой необходимости в нем не было, поскольку мажорный звукоряд и так содержит все звуки трезвучия I–III–V. Задача, думается, виделась Яворскому в том, чтобы по аналогии с тритоном, который разрешается

в большую терцию, найти полутоновые сопряжения, оправдывающие разрешение неустоев аналогичным путем в малую. Применив ту же процедуру, можно было бы обосновать большое мажорное трезвучие на V ступени и субдоминантовое на IV. Однако в книге этого нет. Не исключено, что процедура осталась, так сказать, «за кадром», ибо позже гармонии обеих этих функций появляются. Возможно, Яворский здесь чего-то не договаривает. То ли логика образования трезвучий различных функций была им недоработана, то ли осталась просто не эксплицирована (будучи ему самому ясной – ситуация весьма характерная и для других работ Яворского).

Обобщая, отметим, что тритонные системы, по мысли Яворского, раскрывают сущность лада тем, что объединяют неустои, разрешающиеся в тонику. Тем самым в системе оказываются сосредоточены и объем лада, и его внутренняя структура, его системность, отраженная в движении от неустоев к устоям. Противоположное движение – от устоев к неустоям – дают функции доминанты (автентические интонации) и субдоминанты (плагальные интонации). Следовательно, такие сопряжения остаются внутри границ тритонных систем.

В следующей, IV главе, названной «Соединение систем – лады», Яворский предпринимает попытку вывести структуру различных ладов из соединения тритонных систем. Предметом внимания становятся мажорный, минорный (натуральный и гармонический), увеличенный, а также переменные лады. Яворский рассматривает и такие экзотические феномены, как «лад, устойчивое созвучие которого неустойчиво», и «лады, устойчивые созвучия которых и неустойчивы, и диссонируют».

Дело, однако, ограничивается структурой тонических трезвучий и горизонтальных сопряжений. Различные виды интонаций, вытекающие из строения ладов, становятся первой и главной заботой Яворского. Он строит большие и, видимо, исчерпывающие таблицы интонаций, оперируя поистине огромным фактическим материалом. Будучи, как уже говорилось, систематиком и испытывая потребность в рационализации своего метода, Яворский выводит интонации согласно собственным строгим правилам. Во-первых, он различает интонации *автентические* (D–T) и *полуавтентические* (T–D)⁴. Далее, он разделяет *простые* и *сложные* интонации. К простым он относит интонации, образуемые движением одного тона в другой, причем те из них, которые связаны полутоновыми отношениями (например, *h–c*), он называет *сопряженными*, а те, у которых такой связи нет (*h–e*) – *несопряженными*. К сложным интонациям, по мнению Яворского, принадлежат такие, где число звуков превышает два, и за разрешающим звуком может последовать иной (например: *h–c–e*). Тем же путем образуются интонации с различными устоями или неустоями. Таким образом, область интонационных структур продолжает расширяться. Надо отдать Яворскому должное: инвентарь интонаций создается на основе однозначной логики – логики тяготения.

Следующий шаг классификации – различение *одночастных* и *двучастных* интонаций. Здесь действует простой количественный принцип: интонация именуется одночастной, если состоит из одного звука, и двучастной, если в нее входят два звука. К последним легко применить критерии тоничности, доминантовости или субдоминантовости – важно, чтобы оба звука принадлежали одной функции. Эта же классификация сохраняется и при различении устойчивых и неустойчивых интонаций.

Отмечая черты умозрительности, искусственности в теоретических построениях Яворского, было бы неверно отрицать его учение целиком. Дело в том, что тяготение тритона в устойчивые интервалы он рассматривал как проявление

⁴ Мы применили традиционную запись, тогда как Яворский разделяет функции вертикальной чертой, причем разрешающая функция расположена ниже разрешаемой.

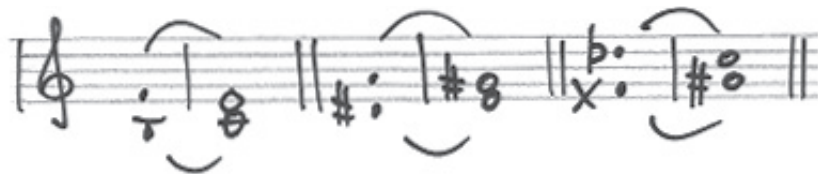
общего для психологии музыки принципа *слуховой настройки*. То, что такая существует, причем повсеместно, а не только в зоне действия шестиполутонового отношения, несомненно. Об этом свидетельствует любая национальная музыкальная культура: все, что создается в ее рамках, может существовать только благодаря исторически заданной слуховой настройке. В противном случае музыка не будет восприниматься, не будет понята. Слуховая настройка выступает, по сути, психологической базой музыкальной коммуникации. Диахрония и синхрония развития музыки дают чрезвычайно пеструю картину самых различных видов слуховой настройки. Зона действия шестиполутоновой структуры ограничена с точки зрения времени и места. Это главным образом европейская музыка эпохи гармонической тональности. Когда Яворский собирает на базе тритона все неустойчивые тоны с их последующим разрешением в тонику, роль данной структуры как *центра ладового тяготения* становится очевидной. Два связанных друг с другом аккорда содержат все важнейшие признаки лада (мажора или минора). Но этот же факт говорит за то, что мы имеем дело с особым случаем, который распространил свое влияние на многовековой период развития одной культуры. Повышенная энергетика данного центра тяготения становится релевантной с точки зрения структурных последствий существования гармонической тональности. Будучи, по мнению Яворского, музыкальным выражением всеобщего закона гравитации, сумма тяготений превращает лад в фактор формообразования.

Следует отметить сходство мысли Яворского о существовании слуховой настройки с тем, что лингвисты называют языковой способностью. Как и последняя, слуховая настройка заложена в генетическом коде человека и реализуется через биологически наследуемые механизмы вербальной и музыкальной речи. Сходства и в том, что обе способности развиваются в процессе онтогенеза. Можно считать доказанным, что языковая способность генетически заложена в структуре человека, что человек рождается с приспособленной для речевой деятельности организацией мозга и механизмов речеобразования. Другое дело, что проявить себя эти структуры могут только в том случае, если растущий человеческий организм окажется в человеческой среде – в противном случае потенции останутся не выявленными (феномен Маугли). То же самое можно сказать и о музыкальной деятельности. Человек появляется на свет в врожденными способностями к музыке, которые могут быть выражены в большей или в меньшей степени. Слуховая настройка, о которой неоднократно писал Яворский, опирается именно на такой генетический механизм, но сама она зависит от окружающих условий, от бытующей музыки. Широчайшее распространение, которое получила в истории музыки европейская музыкальная система, не отменяет того фундаментального факта, что она может быть усвоена только вследствие определенного слухового воспитания, что наряду с ней и исторически, и параллельно могли существовать и действительно существовали другие системы. Ошибка Яворского и его последователей состояла как раз в том, что *частный случай формирования лада они приняли за всеобщую закономерность*. Даже если ограничиться историей европейской музыкальной культуры, мы обнаружим в ней огромные пласты музыки, основанной на модальных структурах; период расцвета мажора и минора (в любых разновидностях) – только один из пластов. Между тем Яворский, в сущности, основывал свою теорию на музыке мажоро-минорной эпохи – эпохи гармонической тональности. Только это предстало для него музыкальной реальностью (так сказать, «всею музыкой»), став материалом теоретических изысканий.

Кроме интонаций, образующихся внутри тритонных систем, Яворский рассматривает и так называемые «междусистемные» интонации, имея в виду тяготение неустоя одной системы в устой другой. Ничего экстраординарного в этом, собственно, нет. Что необычного, скажем, в последованиях *g-h* или *g-f*?

Поскольку система в итоге тонична, межсистемные интонации должны образовываться между системами с разными тониками, то есть между тритонными системами различных тональностей. Между тем из приводимых автором примеров этого не следует. Так, например, движение $h \rightarrow g$ или $g \rightarrow h$ он рассматривает как межсистемные, тогда как они вполне законно могут быть трактованы как принадлежащие тональности C-dur. Вместе с тем рассматриваются интонации, включающие звуки *dis* и *as*, которыми, собственно, и ограничиваются звуки гармонического мажора. Это вызывает удивление, поскольку звук *dis* (II+) в гармоническом мажоре, вообще говоря, отсутствует. Но главное не в этом. Межсистемные интонации оказываются не разнотональными, а ограниченными взаимодействием единичной и двойной тритонных систем внутри одной тональности. Подход теряет ценность – тем более что приведенные выше интонационные ходы вполне свободно осмысляются как принадлежащие тональности C-dur и без апелляции к отношениям единичной и двойной систем. Вывод Яворского сугубо умозрителен.

Дальнейший ход рассуждений неизбежно приводит Яворского к аккордам. Собственно, для того и были придуманы им двойная и тройная тритонные системы, чтобы получить тоническое трезвучие. А включение в орбиту рассуждений трезвучия делает необходимым участие аккордов других функций. При этом Яворский считает правомерным объединять в созвучия не только устои, но и неустои. В результате он получает диссонирующие и консонирующие аккорды. Первые образуются от сложения неустоев, вторые – от сложения устоев. Разрешение первых во вторые дает лады, которые Яворский называет устойчиво-консонирующими, относя к ним мажор и минор. Примерами могут служить гармонические обороты, образующиеся из уменьшенных септаккордов и тонических трезвучий (естественно, со сдвоенными терциями). Ничего принципиально нового в этом нет. Новое содержится в способе выведения этих нормативных созвучий при помощи единичной и двойной систем – только и всего. Таким же путем, но уже пользуясь тройной системой, Яворский выводит *увеличенный лад*, где «соединение трех различных устоев образует увеличенное трезвучие» (гл. IV, с. 10):



В орбиту своего внимания Яворский включает также лады с двойной тоникой – мажорной и минорной, – называя их *переменными*. Если существование увеличенного лада подтверждается профессиональной практикой второй половины XIX века, то переменные лады характерны в первую очередь для русской народной музыки, откуда они проникли и в академические жанры. Способ их выведения остается по-прежнему искусственным, но приводит к результатам, которые соответствуют историческим фактам.

Далее, как говорилось, мы входим в область ладовой экзотики. Яворский рассматривает «лады, устойчивые созвучия которых неустойчивы» и «лады, устойчивые созвучия которых диссонируют и неустойчивы». Как пишет автор, такие лады образуются в результате соединения «трех единичных систем на расстоянии уменьшенной квинты» (с. 20). Почему в качестве расстояния между единичными системами избирается уменьшенная квинта, Яворский не объясняет, но можно предположить, что он стремится умножить участие исходного интервала своей теории в процессах ладообразования. Однако при этом допускается произвольная операция – пропуск одной единичной системы. При образовании указанных выше ладов возникают диссонирующие и неустойчивые аккорды,

сконструированные из разрешаемых и разрешающих звуков. Хотя операции опять выглядят умозрительными, надо учесть, что благодаря им Яворский выходит за рамки нормативной гармонии и движется в сторону ненормативной, причем диссонансной, что совпадает с общей тенденцией музыки XX века.

Обосновывая через тритонные системы структуру лада, Яворский приходит к интересной идее индивидуализации ладовых звукорядов, правда, ограничиваясь только таблицей «общих звукорядов между ладами». Но из нее видно, что каждая система дает свой звукоряд. В результате оказывается, что может существовать много разновидностей мажора, минора, мажоро-минора, увеличенного лада. Так, различные сочетания единичных и двойных систем дают мажоро-минорные и минорно-мажорные переменные лады, где нижний устой одной системы является одновременно верхним устоем расположенной ниже другой системы, и наоборот.

Правда, Яворский допускает некоторую непоследовательность: в одних случаях он учитывает все звуки, участвующие в образовании систем, а в других подвергает их неоправданному отбору. Тем не менее сама идея индивидуализации ладовых образований представляется ценной уже потому, что находит свое подтверждение в музыке XX века.

Следующим шагом становится выведение из систем соответствующих им аккордов. При этом на повестке оказываются два вопроса: 1) о ладогармонических функциях и 2) о диссонирующих созвучиях. Вопросы связаны между собой, поскольку речь идет не о школьном различении гармонических функций, но об их взаимодействии. Поместив в центр своей схемы тоническое трезвучие, Яворский затем рассматривает его движение в сторону как субдоминанты (налево от тоники), так и доминанты (направо от тоники). Движение налево сопровождается нарастанием звуков субдоминантовой функции, а движение направо – нарастанием признаков доминанты. Одновременно движение по обоим направлениям сопровождается усилением диссонантности: в ходе этого движения возникают и «чистые» трезвучия «неосубдоминанты» и «неодоминанты», и аккорды смешанного состава, которые несут в себе тот или иной заряд диссонантного звучания.

Точно так же рассматриваются и виды минора, а также мажора, которые Яворский именует неполными или полными. Заметим, что чем сложнее исходная структура лада, тем больше в нем ненормативных аккордов, по преимуществу диссонантных. Некоторые же созвучия могут быть интерпретированы как принадлежащие другим тональностям, и это крайне важно, ибо C-dur представляет *интегральной тональностью*, вбирающей в себя многие другие тональности с присущими им аккордами и, следовательно, допускающей явление *микромодуляции*. Дело в том, что всякий раз, когда в рамках C-dur появляется чуждый аккорд, его можно рассматривать и как элемент гармонической системы C-dur, и как тонику иной тональности. Вариантов много, и в результате тонально-гармоническое мышление широко раздвигает свои границы, становясь, так сказать, симультанно многотональным. Яворский отдает себе в этом отчет, ибо понимает тонику C-dur в качестве центра притяжения для многих гармоний, по крайней мере потенциально способных интегрироваться в систему C-dur⁵.

Выдвигая такую концепцию, Яворский предвосхищает художественную практику прежде всего Прокофьева и Шостаковича. В знаменитой сцене из балета «Ромео и Джульетта» «Джульетта-девочка» первая же тема содержит аккорды из таблицы Яворского: трезвучия As и E, выполняющие функции, соответственно, субдоминанты и доминанты (оба аккорда отстоят от C-dur на 4 знака). Примером микромодуляционной техники может служить вокальный цикл Шостаковича на стихи Микеланджело Буонарроти. Движение европей-

⁵ Яворский объединяет выводимые им аккорды большой фигурной скобкой, нацеленной на тонику C-dur.

ской музыки к синтезирующему C-dur началось давно, еще в начале XIX века (напомним в связи с этим асафьевский анализ «Марша Черномора») Так или иначе, расширение C-dur в теории Яворского – несомненный факт. Рассмотрение с помощью той же методики минора приносит в области гармонии новые плоды, расширяя спектр возможных гармоний и соответствующих выходов за пределы нормативных аккордов исходного лада. Анализу подвергаются натуральный и гармонический минор, а также лады, которые Яворский, не вдаваясь в разъяснения, именует неполными ладами 4-го и 5-го видов. В результате сводная таблица аккордов содержит 53 аккорда в C-dur и столько же в a-moll. Среди них есть повторяющиеся, но, видимо, выведенные различным путем и потому имеющие право рассматриваться в качестве самостоятельных гармонических единиц. Совпадения имеются и между двумя ладами, что естественно, поскольку они родственны. Обращает на себя внимание и явное преобладание диссонансов, причем среди них довольно много аккордов ненормативной (не терцовой) структуры. Интерес представляет таблица под названием «Группы созвучий увеличенного лада». Эти группы Яворский выстраивает по принципу увеличения в аккорде числа неустоев и вытеснения им устоев. Всего групп оказывается четыре, причем если первая содержит фактически только 1 аккорд – тонику (разумеется, с повышенной квинтой), – то третья уже 30, а четвертая – 39. Причем группы можно было бы разбить на подгруппы в зависимости от того, вокруг какого устоя собираются те или иные аккорды. На схеме Яворский указывает аккорды, близкие по звуковому составу, а следовательно и по функции. В конечном счете схема приводит к шестизвучному аккорду терцовой структуры, состоящему из всех неустоев. Ясно, что такой финал схемы представляет собой альтернативу исходной тонике как воплощению устойчивости. Так разные полюсы лада оказываются разведенными друг от друга. К сожалению, Яворский обходит вопрос о влиянии на устои окружающих их неустоев. Звук по своей функции не остается безразличным к окружающему его звуковому полю. Устой не может сохранить свое влияние, свою функцию, попадая в среду из нескольких (трех, четырех) неустоев. Он способен внести в аккорд свою фоническую лепту, но функционально он будет ослаблен из-за обилия неустоев.

Конечно, обращают на себя внимание отклонения от школьной теории гармонии, возникшие благодаря тому, что Яворский применил необычный способ выведения аккордов. Вследствие этого резко возросло количество аккордов лада, появились аккорды ненормативной структуры и – что особенно важно – аккорды-диссонансы. Все это, взятое в целом, сообщает данному разделу теории прогностическую ценность: Яворский здесь явно выходит за границы традиционной теории классической функциональной гармонии, делая шаги по направлению к приближающемуся будущему

Подведем итоги.

Теория музыкальной речи Яворского (правильнее было бы назвать ее теорией музыкального языка) объясняет не «всю» музыку, а только ту часть европейской музыки, которая базируется на двух ладах – мажоре и миноре – и их «микстах». В этом смысле она не противоречит традиционной теории. Взяв за основу именно противопоставление неустоев и устоев, он вывел простую закономерность, согласно которой структура лада зависит от тяготения *всех* неустоев в наличные три устоя. Этим, в сущности, исчерпывается исходная посылка Яворского, спорить с которой не приходится. Всё остальное, описанное в издании 1908 года, надстраивается над этой структурной истиной, но в том, как совершается эта «надстройка», есть немало противоречий, а главное – догматических натяжек. Наиболее ярко это проявилось в построении двойной и тройной тритонных систем, в которых, собственно, нет тритонов: их присутствие всего лишь подразумевается в процессе выведения этих систем. Слабость придуманного Явор-

ским метода для «тритонного оправдания» второй (малой) терции тонического трезвучия очевидна и была уже нами отмечена выше. К сожалению, ее последствия сказываются и позже – при выведении аккордики ладов. И тут срабатывает «диалектика ситуации»: сам метод весьма спорен, но пути эволюции гармонии к ненормативной структуре, к насыщению вертикалей неустоями, наконец, к эмансипации диссонантных структур, объективно бесспорны. Парадокс заключается, таким образом, в том, что ошибочная (или, по крайней мере, сомнительная) методика указывает на реальную тенденцию. Возможно ли такое? Похоже, возможно. В чем причина парадокса? По-видимому, в том, что само движение гармонического мышления к слову традиционной, ограниченной теории и утверждению новых акустических идеалов (в том числе и эмансипации диссонанса) было, как мы знаем, достаточно широким, вмещающим в себя много разных идей и подходов. Результат носил объективный и общий характер, а были ли все идеи и подходы правильными, действительно ли они вели к этому итогу – вопрос, заслуживающий дополнительного обсуждения. Это относится и к теории Яворского. Факт взаимодействия неустоев и устоев неопровержим, но попытка вывести на его основе монистически жесткую теоретическую конструкцию в принципе вряд ли продуктивна – слишком много явлений влияет на музыкальное мышление.

Откуда же это стремление к жесткой монистичности? Причины следует, на наш взгляд, искать в той научной методологии, которую исповедовал Яворский.

Определяя суть какого-либо явления, он обычно опирался на категории более широкого порядка, то есть действовал известным для науки методом: поскольку частное покоится в общем, специфику частного можно установить, на основе знания общего. Для теории музыкальной речи такими общими категориями, с точки зрения Яворского, были, во-первых, учение о всемирном тяготении и, во-вторых, законы математического мышления. Что касается всемирного тяготения, то именно в нем Яворский усматривал источник тяготений звуков. Тяготение неустоев в устои он интерпретировал как частный случай проявления закона всемирной гравитации. Устой оказывался центром, к которому устремлено движение остальных звуков. Доказать это на акустическом уровне он не мог. Оставалось надеяться на силу аналогии. Действительно, тяготение неустойчивых звуков к устойчивым, а всех вместе – к тонике обладает сходством с гравитацией: оно приводит к покою, снимает нарушенное равновесие. Возможно, здесь действует какая-то общая закономерность, поскольку устремленность к центру, как явлению более тяжелому, массивному, замечено в самых разных областях человеческого восприятия, мышления, действия. Не исключено, что ему подчиняется и звуковое мышление. Во всяком случае идея центра, притягивающего к себе все элементы ладовой или квази-ладовой структуры, давно оценена наукой; применительно к новейшим явлениям музыки XX века ее значимость была подчеркнута Ю. Холоповым, который ввел термин «центральный элемент системы». Централизация и децентрализация – две тенденции, которые доказали свою реальность в музыке как на общефилософском, так и на формальном уровнях. Первая свидетельствует о борьбе хаоса и порядка, в которой музыка как воплощение порядка выходит победительницей. Вторая управляет процессами формообразования, ибо основана на нарушении покоя, равновесия и последующем их восстановлении. Преобладание неустоев и их разрешение в устои подтверждает власть этой триады – *покой (равновесие) – нарушение покоя – восстановление покоя (равновесия)*. По сути же речь идет об универсальном законе, который действует на всех уровнях музыкальной формы. Яворский неопровержимо доказывает существование этой триады на элементарном, самом низком структурном уровне – первом уровне системы музыкального языка.

Другая особенность теории Яворского состоит в стремлении придать ей черты математически точной науки. Как и многие гуманитарии, Яворский верил

в спасительную силу математики, и коль скоро применение математических методов было неосуществимым, то, по крайней мере, он старался следовать логически правильному мышлению, ориентируясь на некоторые математические критерии. То была, конечно, квази-математика, но она придавала стилю рассуждений некий налет научности. Свою приверженность математическому мышлению Яворский декларирует в самых первых отделах книги. Мы говорили о значении для теории Яворского понятия отношения. Добавим, что он различал два вида отношений: *прямое* и *обратное*. К прямому отношению он относил *периодичность* – *простую, двойную*, а к обратному – *простую и двойную симметрию*. Но если периодичность может рассматриваться как прямое отношение, то понимание симметрии в качестве обратного отношения не отвечает тому пониманию, которое принято в математической логике, где прямое и обратное отношение эквивалентны. В музыке же такая симметрия действительно встречается (например, $T-D:D-T$), но означает нечто иное: противоположно направленные функции. Яворский упоминает и такие разновидности отношения, как *равенство арифметическое* (больше, меньше), *равенство геометрическое* (больше или меньше вдвое, втрое и т. д.), *отношения зависимости, пропорциональности, прогрессии*. Вместе с тем Яворский включает в круг отношений и понятия, которые правильнее было бы отнести к обозначениям операций. Таковы, например, *распределение* и его виды – *соединение, размещение, перестановка, сочетание*. Это, разумеется, действия, взятые в их абстрагированной форме, а не отношения, но они могут привести к некоторым отношениям. Все эти категории рассматриваются Яворским в I части книги, то есть еще до изложения главных положений теории, и потому их, видимо, следует понимать в качестве методологических предпосылок. Ученый, видимо, планировал опереться на некие общие законы, которые обеспечили бы его учению о музыкальной речи основательность и прочность.

Отдельно рассмотрим вопрос о музыкальной интонации. Именно Яворскому принадлежит это понятие, занявшее столь важное место в отечественном музыкознании. Правда, свое распространение оно получило благодаря работам Б.Асафьева. Но его автором был именно Яворский. Вклад Асафьева несомненен, как несомненно и то, что он понимал интонацию совсем иначе, чем Яворский – в этом вопросе (как, впрочем, и во многих других) у них были разные цели и разные исходные методологические позиции.

Вместе с тем Асафьев признавал, что его взгляды формировались под огромным влиянием теоретической системы Яворского. Об этом свидетельствует письмо Асафьева Держановскому от 1915 года, где сказано, что именно в методе Яворского автор письма «обрел то, что так давно искал – прочный научный фундамент теории музыки», которого он «сам был не в силах создать»⁶. Известно также, что процитированное письмо было написано под громадным впечатлением встречи и длительной беседы Асафьева с Яворским. Конечно, пока что речь шла о теории ладового ритма в целом, но в нее, как мы видели, вошло и понятие интонации. Важно также подчеркнуть, что расширение диапазона понятия интонации произошло еще в «теоретической лаборатории» самого Яворского. В материалах Л. Кулаковского, опубликованных в том же томе, приводятся следующие слова ученого: «Каждая эпоха создает свои процессы мышления, и это обуславливает как развитие самого языка, так и отмирание самого языка. Есть мертвые и живые языки, есть мертвое и живое музыкальное интонирование. В периоде веков некоторые принципы интонирования могут возрождаться или временно скрываться». Основываясь на этих словах, написанных в 1924 году, Кулаковский обоснованно предполагает, что они позволяют догадаться, откуда Асафьев заимствовал теорию интонации. Свои идеи Яворский не скрывал

⁶ Яворский Б. А. Статьи, воспоминания, переписка. Том 1. М., 1972.

и щедро ими делился. Влияние Яворского на Асафьева неопровержимо, хотя было бы несправедливо отказывать асафьевской позиции в своеобразии и плодотворности (ей будет посвящена отдельная статья). Но уже здесь бесполезно указать на различия, в понимании музыкальной интонации Яворским и Асафьевым.

Выдвинутое Яворским в рамках теории музыкальной речи понятие интонации несло на себе печать той формализованности, которая была свойственна и самой теории. Понятие интонации должно было обозначать некую конкретную структурную единицу. В связи с этим Яворский писал: «Наименьшей основной звуковой формой во времени является сопоставление различных по тяготению звуков (или моментов) тритонной системы – интонация, выразительность речи, передача ее смысла и характера» (II часть, с. 4). Таким образом, интонации придавались как структурная, так и весьма определенная семантическая функции. Хотя эти функции были ограничены тяготениями тритонной системы, конкретность определения роли интонации выгодно отличает применение данного термина Яворским от весьма расплывчатой асафьевской трактовки. Выразительность интонации Яворский видит в ее *двухчастности*, причем вторая часть является главной, поскольку осуществляет разрешение первой, неустойчивой. Все интонации Яворский делит на два типа: *устойчивые (+)* и *неустойчивые (-)*. Устойчивая интонация возникает при движении неустоя к устою, а неустойчивая – при обратном движении. Кроме того, Яворский вводит понятия *икта* и *предъикта*, связывая икт с устоем на сильной доле такта, а предъикт – с неустоем на слабой доле такта. В этом нетрудно заметить отголоски римановской метроритмической теории, применяемой, впрочем, не вполне корректно: разрешение неустоя в устой может происходить в условиях любой метроритмической ситуации.

Устойчивую и неустойчивую интонации Яворский относит к *простым*. Наряду с ними существуют и *сложные* интонации – соединения устоев или неустоев одной системы с устоями или неустоями любой другой системы. Яворский также различает *составные* и *смешанные* интонации; к первым он относит интонации одного вида, но разных систем, ко вторым – интонации, допускающие соединение устойчивых или неустойчивых интонаций. В этой усложненной классификации заметно стремление Яворского предельно рационализировать виды движений и отношений звуков, дать им имена и вписать их в прокрустово ложе своей теории.

Яворским было введено сохранившееся до сих пор понятие *интонационного оборота*. В настоящее время оно применяется чаще для обозначения отношений в гармонии. Автор же термина называл оборотом вертикальное (одновременное) «соединение интонаций в нескольких голосах». Это еще не гармония, но то, что может стать гармонией. Взятая в целом, иерархия интонаций имеет у Яворского довольно разветвленный характер. Мы представим ее в несколько упрощенном виде:

- 1) Интонации подразделяются на *устойчивые* и *неустойчивые*.
- 2) Интонации могут состоять из одного звука – к ним применяется дополнительное наименование *ладового момента*.
- 3) Интонации могут быть *простыми* и *сложными*. Простые интонации состоят только из двух звуков (например, из неустоя и устоя), сложные включают большее число звуков, прежде всего неустоев, и, следовательно, большее число отношений.
- 4) Далее Яворский различает *одночастные* и *двучастные* интонации; одночастные сводятся к одному звуку – устою или неустою, двучастные же содержат два или больше звуков, причем функционально разных, то есть устоев и неустоев.

5) Наряду с количественным составом интонаций, учитывается и функциональное качество звуков: если интонация состоит из неустоя и устоя, то такое отношение является *сопряженным*, если же неустой, фигурально выражаясь, является «чужим», то такое отношение именуется *несопряженным*.

6) Интонация, в которой неустой переходит в устой, получает название *устойчивой*; если же движение оказывает обратным, то есть от устоя к неустою, интонация именуется *неустойчивой*.

7) Яворский также различает четыре функциональных класса интонаций: *автентические*, *полуавтентические* (движение от устоя к неустою автентического происхождения), *плагальные* и *полуплагальные* (движение от устоя к неустою плагального происхождения).

Эта довольно запутанная классификация вызвана настойчивым намерением Яворского договорить всё до конца, разложить «по полочкам». Бесспорно, интонация – явление сложное и многогранное, имеющее множество характеристик. Яворский по присущей ему добросовестности стремился исчерпать все его стороны, всё поименовать и тем самым создать *целостный портрет* явления. Но, возможно, мы имеем здесь дело и некоторыми недостатками изложения.

Главная заслуга Яворского в том, что он попытался построить единую и непротиворечивую систему **музыкального языка**. Судя по всему, его попытка оказалась исторически первой. Действительно, впервые возникла теория, задачей которой (если судить по поставленным целям) было объяснение феномена музыкальной речи как целостного явления, сконструированного на основе исходного первичного элемента. Попытка эта оказалась для своего времени прогрессивной, поскольку содержала прогнозы будущего развития элементов музыкального языка. В то же время она не лишена противоречий, недоговоренностей, односторонности, излишней категоричности. Так или иначе, было бы неверно считать, что теория ладового ритма представляет только исторический интерес. Многие идеи и термины Яворского вошли в обиход отечественной музыкально-теоретической науки, прижились в ней, а теория в целом должна получить объективную оценку как факт новаторского и продуктивного научного опыта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Берченко Р. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М., 2005.

Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. Том 1. М., 1972.