

Чернобривец Петр Анатольевич

кандидат искусствоведения

доцент кафедры теории музыки

Санкт-Петербургской государственной консерватории

им. Н.А. Римского-Корсакова

PATchernobrivets@mail.ru

О ДИНАМИЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ ПРОЦЕССА ЛАДООБРАЗОВАНИЯ

Известно, что ладофункциональные отношения – есть отношения *динамические*. Этот *ключевой тезис* – в основании ладовой концепции, традиционной для Ленинградской – Санкт-Петербургской научной школы. Данное положение по-разному, с разными «оттенками», с разными «акцентами» высказывали ведущие представители названной школы, а именно те, кто был сосредоточен на исследовании проблем ладовой организации музыки: Б.В. Асафьев¹, Х.С. Кушнарев, Ю.Н. Тюлин, Н.Г. Привано, Т.С. Бершадская и др.

В первую очередь, необходимо понять, что ладовые законы – есть *законы музыкальной динамики*, а их изучение – есть во многом изучение *энергетических процессов, устремлений*, характера приложения *сил* и т.д.² Также существенно то, что в высказываниях, в трудах представителей данной школы (опять же, учитывая определяющую роль идей Б.В.

¹ Казалось бы, у Асафьева нет работ, специально посвященных указанным проблемам. Но, тем не менее, его классические труды содержат определяющие положения и в данной научной сфере (как и во многих других!).

² «Устой... - понятие из области музыкальной кинетики и динамики, а не акустики и не учения об интервалах». - Б.В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 201. «Понятие энергии предполагает за собой понятие музыкального движения и сил или стимулов, его вызывающих и в нем действующих; эти же силы или стимулы предполагают понятие толчка или явления, от которого возникает самое движение и зависит развитие энергии движения». – Там же. С. 55. «Что при восприятии музыки мы испытываем аналогичные состояниям влечения и стремления процессы, перемежающиеся с моментами ощущения большего или меньшего удовлетворения и равновесия («разряд»), - это отрицать трудно». Там же. С. 203. «Зависимость порождает тенденцию движения; тенденция движения – это уже динамическое свойство, потенциальная энергия. Таким образом, понятие гармонических функций подразумевает не только зависимость, но и *тенденцию движения, динамику, воздействие, направленность*». - Ю.Н. Тюлин. Учение о гармонии. М., 1966. С. 149. «Этот характер действия в наиболее общем виде может быть выражен оппозициями: «покой – беспокойство», «торможение – движение», «статика (устойчивость, разрешение) – динамика (неустойчивость, тяготение)». - Т.С. Бершадская. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб., 1997. С. 43.

Чернобривец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

Асафьева!) лад трактуется *интонационно*. Сам процесс живого интонирования рождает ладовую структуру, «пробуждает» действие ладовых сил, ладовый отношений¹.

Тоны, либо созвучия (единицы звукоряда: ладовые единицы) непрерывно *устремляются*. Устремление – наиболее обобщенное выражение сути любого ладового процесса. Но оно может быть различным по своей природе: соответственно, мы говорим о выражении целого ряда конкретных функций. Также оно различается по «времени действия» и по интенсивности. В результате ощущаемого функционального различия еще в большей степени дифференцируются² («оппозиционируются»...) фиксируемые нами тоны, аккорды³. И мы осознаём их *взаимозависимость*⁴. Пожалуй, здесь надо сделать лишь одну оговорку: эта тотальная зависимость ни в коем случае не создает отношений «неравенства»⁵. Тоника – «не главнее» доминанты, либо субдоминанты. И невозможно говорить о подчинении *в строгом значении этого слова*. «Главным» и определяющим является их постоянно формирующееся *единство* в процессе непрерывного и нескончаемого устремления. Поэтому не совсем точным следует считать часто декларируемый тезис о ладовой субординации⁶.

Самое привычное для нас ладовое устремление – это **тяготение** (притяжение). Другие его виды – **отторжение** (отталкивание),

¹ «Вид энергии, проявлением которого необходимо считать движение в музыке, является интонационной энергией, развертывающейся в звукодвижении». - Б.В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 55. «Ладовость – наиболее специфическое свойство музыкальной интонации...». - Х.С. Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. - Л., 1958. С. 412. «... процесс становления интонации на ладовой основе в то же время является процессом обнаружения ладовых отношений». – Там же. С. 414. «Прежде всего, следует отметить, что лад – не умозрительное изобретение теоретиков, а система, исходящая из интонационной». - Т.С. Бершадская. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб., 1997. С. 34.

² В условиях заведомо дифференцированного звукоряда.

³ На самом деле, любой звукоряд *гармонической* ладовой системы – есть «очерченный» в сознании ряд *созвучий*. Однако схематически мы привыкли всегда воспроизводить для себя ряд отдельный тонов: так более привычно, более удобно(?)...

⁴ «...лад – звуковысотная система соподчинения определенного ряда элементов (тонов, аккордов, соноблоков), логически дифференцированных по степени и форме их тормозящей или движущей роли». - Т.С. Бершадская. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб., 1997. С. 37.

⁵ Хорошо известно, что первое далеко не всегда с необходимостью обуславливает второе.

⁶ В частности, Т.С. Бершадская в целом ряде исследований говорит о том, что создается «...логическое представление о системе неравнозначных, субординационно соотносящихся тонов – то есть о ладе». – Там же. С. 34.

Чернобривец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

сопротивление (достаточно специфическое воплощение изначальной идеи: устремление в условиях реализующегося конфликта). Иногда используют иные выражения: «собираение», «концентрация». На наш взгляд, они не очень точны и мало актуальны: ни одно из данных «действ» не обусловлено устремлением¹. Особую, весьма специфическую роль играет **торможение** – своеобразное антиустремление, устремление «со знаком минус», иногда – устремление «к себе». Вполне законно «поставить» его в ряд явлений ладовых. Однако оно предопределяет потерю, уничтожение движения (по крайней мере, попытку уничтожения...). Позволим себе высказать следующее мнение: ладовые отношения формируются исключительно в динамическом процессе. Поэтому *подлинное* торможение на данном уровне психологически воспринимается непросто².

В связи с этим встает закономерный вопрос о свойствах традиционного устоя: тоники. Мне уже приходилось (хотя и кратко) высказывать следующее положение: сам термин «устой» не является точным. Тоника – не устой, а «объект притяжения». Разница вполне ощутима. Действительная устойчивость (а значит, статичность!) в музыке вообще проблематична³. И менее всего «устойчива» как раз *типичная*, «сильная» тоника, в условиях явно выраженных отношений мажоро-минорной системы. Устремление к ней – это явное тяготение. Но ее собственное устремление – это, в том числе, отторжение, которое возникает почти мгновенно. «Классический» неустой требует разрешения в тонику (хотя и не всегда непосредственного и не всегда непосредственно реализуемого). «Классическая» тоника требует дальнейшего неустоя, причем это «требование» выражается достаточно категорично.

¹ Они могут восприниматься в качестве побочных следствий различного рода устремлений, но уже в контексте иных (не ладовых!) процессов.

² Гораздо проще оно воспринимается на иных уровнях: когда мы анализируем процесс формообразования, особенности метроритмической организации, видоизменение темпа, течения музыкального времени в целом и т.д.

³ При периодически «пробуждающемся» желании выразить это состояние, и даже выразить «показательно» - в целом ряде ситуаций.

Чернобровец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

Именно в период тотального господства мажоро-минорной ладовой системы встречаются примеры *интенсивного* продления тоники, с постоянным возрастанием напряжения, с усилением дискомфорта. – Прежде всего, у Бетховена. Так, в начале разработки 1-й части 8-й симфонии возникают зоны протяженного звучания активно тяготеющих, предельно неустойчивых вертикальных комплексов, разрешающихся в «свои» тоники. Но тонические аккорды «держатся» так же долго и, скорее, «динамически» противопоставляются, создавая не менее (а подчас и *более*) сильные участки *устремления*. Рискну утверждать, что даже «красочное любование» трезвучиями терцового соотношения в разработке 1-й части 6-й симфонии лишь внешне являет благостный, «пасторальный» эффект. В этом гениальном произведении постоянно ощущается некий «подтекст»: так и хочется сказать – мы «слышим между строчек». «Сквозь занавес» идеальной, бесконфликтной пасторальности «видится» мир бетховенский, насыщенный активным действием, внутренними противоречиями. И в данный момент мнимая, спокойная остановка, при условии интенсивного интонационного сопереживания¹ (!), «оборачивается» внутренним возбуждением, нервным, настойчивым ожиданием. В этом направлении «работают» разные средства, в том числе, ритмические, структурные, оркестровые. Но сама ладовая ситуация уже *безусловно* предполагает наличие неосознанного напряжения: пока длится тоника (а здесь ни о какой иной функции говорить невозможно), все больше и больше ощущается действие силы отторжения².

Итак, мы выделили несколько сил, «приложение» которых обеспечивает непрерывность музыкального развития. А «обеспечивать» необходимо всегда, в каждый миг: музыка не существует вне этого естественного процесса, более того, она сама (внутри себя) постоянно его

¹ «Со стороны» исполнителей, слушателей.

² К этому потрясающему по характеру воздействию музыкальному фрагменту мы еще вернемся, в процессе дальнейшего изложения.

Чернобривец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

реализует. И можно сказать, что лад¹ – есть одна из важнейших форм данной реализации. Перечислим их еще раз: притяжение (тяготение), отторжение (отталкивание), сопротивление (сдерживание), торможение. Очевидно, что образуются естественные антитезы: 1-й и 2-й, а также 1-х двух и двух последних. Обратим внимание: достаточно скромную роль играют понятия, выражающие идею ненаправленного движения, движения как такового (просто «изначальный толчок», без внутреннего осознания конкретного устремления). Лишь отторжение отчасти символизирует подобный «порыв». Но «на практике» неопределенность может возникнуть лишь на секунды: взаимодействие, взаимное сопряжение в музыке неизбежно. – Даже в тот момент, когда звучит аккорд (тон), завершающий произведение!

Напрашивается следующий вывод: это и есть самые естественные **ладовые функции**, выражающие конкретную «динамическую роль» (роль в процессе осуществления «физиологически ощущаемого» звукового движения) отдельных элементов (тонов, либо аккордов). Но вместе с тем мы прекрасно понимаем, что точного соответствия привычным, общепринятым (и, конечно же, действительным) понятиям здесь нет. Пожалуй, «наилучшая» ситуация - с притяжением: по крайней мере, согласно предварительной (и приблизительной...) оценке, это - функция идеального (и хорошо знакомого нам) неустоя. Но торможение не всегда (далеко не всегда!) будет полноценно характеризовать устой. Мы уже приводили в пример традиционную тонику, безусловно вызывающую и *отторжение*; вместе с тем, *реальный* эффект торможения на тонике² нередко будет минимальным, очень быстро (если не моментально) исчезающим, «растворяющимся». Напротив, отдельные «представители» однозначно тяготеющей субдоминанты (например, продленный, явно акцентированный Π_2 , либо IV_{34} с альтерацией³) способны

¹ В целостном и полноценном понимании исследуемого явления. Очевидно, что речь не идет и не может идти лишь о звукоряде.

² Если мы имеем «стопроцентную» тонику в условиях мажоро-минорной системы, но не ее приблизительную и неоднозначную «замену».

³ Конечно, перед нами примеры полифункциональных созвучий. Но при этом субдоминантовая функция явно преобладает: тонического здесь «очень мало». Да и эффект торможения обусловлен не только наличием I ступени в нижнем голосе.

достаточно явно «выразить» идею торможения. В чем противоречие? – Пожалуй, ни в чем. Просто следует четко разграничить и определить типы ладовых функций.

В учении о музыкальной форме стало уже традиционным выделение общих - и специальных композиционных функций¹. *Основополагающее свойство* (качество) – и непосредственное ситуативное выражение, в виде *определяемой совокупности характерных свойств* какого-либо раздела сочинения. Так и здесь (в условиях ладовой организации): сначала были определены четыре *общие* функции. В конкретном же контексте (внутри некоего гармонического, мелодического² последования) их оригинальные «сочетания» дают *разные виды устоев, неустоев, ладовых опор*. Думается, что нет никакого смысла увеличивать количество хорошо известных «обозначений» специальных функций. – Имея в виду, что в действительности мы обязаны фиксировать и анализировать их разновидности. Меньше всего вариантов устоя. Варианты неустоя (как мы знаем) есть даже в мажоро-минорной системе. Вариантов реализации функции опоры (особенно гармонической) – нет числа. Мажоро-минорная система (по вполне понятным причинам) - на особом, «почетном» положении. Поэтому ее специальные функции (T, D, S)³ «оговариваются» отдельно; собственно, с момента их осознания, логического осмысления и ведет начало функциональная ладовая теория.

И устой, и неустой, и опора «дают» *смешанные сочетания* действий общих функций – иногда предсказуемые, иногда неожиданные, индивидуальные. Смысл устоя - в преодолении торможения посредством отторжения. Но при этом, как это ни парадоксально, присутствует и «подспудное» (обычно настолько слабое, что его предельно сложно ощутить) притяжение. Поэтому вряд ли правомерно «одномерное», однозначное

¹ Как известно, данные теоретические положения выражены в классическом виде в трудах В.П. Бобровского: О переменности функций музыкальной формы. М., 1970; Функциональные основы музыкальной формы. М., 2012.

² Например, в условиях монодии.

³ Как известно, это - устой и конкретные виды неустоя.

Чернобровец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

определение тоники, «с позиции» единственной движущей силы. Вместе с тем, оно до сих пор достаточно традиционно¹. Основной смысл неустоя - в осуществлении активного тяготения. Однако в конкретной музыкальной ситуации возможна большая или меньшая «примесь» действия любой(!) из трех иных вышеозначенных общих функций. Опора, как уже отмечалось, имеет множество индивидуальных выражений. Поэтому здесь нельзя говорить ни о стабильном «балансе», ни о запрограммированном приоритете какой-либо общей функции. Таким образом, можно сделать следующий важный вывод: опора (особенно гармоническая) практически всегда полифункциональна. И способов конкретного воплощения этой «идеи сочетания разных идей» может быть очень много. Отсюда – уникальность, неповторяемость ладового ощущения в момент восприятия конкретного комплекса. Монодийная опора обычно более «предсказуема» - чаще всего при подчеркивании ее связи с центральным устоем и, соответственно, установления зависимости от него. Но «предсказуемость» моментально исчезнет при наличии сопряжения, взаимодействия нескольких опор, в условиях переменности.

Как ни странно, в музыке подчас довольно сложно реализуется простая, понятная антитеза «притяжение – отторжение». В первую очередь, это обусловлено естественными свойствами тяготения. И здесь возникает любопытная аналогия с известными физическими (динамическими) процессами. Мы хорошо знаем, что материальные тела притягиваются *друг к другу*. И если мы уверены в том, что целью устремления является лишь один объект (человек притягивается к земле, но не наоборот), то находимся в плену иллюзии. Тяготение в любом случае «обоюдно». Просто изначальные силы, с той и другой стороны, несопоставимы. Как это ни парадоксально, при корректном и тщательном слуховом анализе ладофункциональных отношений мы придем к аналогичным выводам. И доминанта тяготеет в

¹ «Функция *устойчивости*, как известно, выражается в создании ощущения торможения, остановки, покоя». - Т.С. Бершадская. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб., 1997. С.44.

Чернобровец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

тонику, и тоника тяготееет в доминанту (но предельно слабо, *почти* неощущаемо¹). Это становится более понятно в тех ситуациях, когда доминанта выражается простейшими созвучиями (V, V₆). Тогда мы говорим: наличествует основание для выявления переменных функций. А по сути – сильнее ощущается *взаимное* тяготение. В случаях, когда налицо «паритетность» соседних комплексов – смешанных в функциональном отношении, индивидуальных опор – взаимонаправленность уже очевидна. Это – примеры более естественной, «натуральной» переменности. В процессе непосредственного сопряжения двух аккордов, ни один из которых нельзя обозначить как «центральный» (в ладовом смысле), «буквально на глазах» реализуется «соперничество». И если приоритет того или иного комплекса все же утверждается, то, чаще всего, результативно: согласно терминологии Т.С. Бершадской². Как только осуществляется (либо даже намечается) выход за пределы мажоро-минорной системы, тут же обнаруживаются взаимодействия данного типа. Вспомним, как часто мы имеем объективные причины для сомнений: звучит III^{dur} трезвучие при изначально утвержденной (но уже ослабленной) мажорной тонике, либо эта тоника слышится в качестве VI- трезвучия по отношению к новому предполагаемому (либо формирующемуся) устою? И это лишь один из многих реально возникающих вопросов.

Одновременно следует понимать, что само притяжение³ вряд ли возможно без предварительного начального «толчка», обеспечивающего *приложение* силы (если, опять же, привлекать ассоциации⁴ с физическими

¹ И уж точно, осознать факт данного устремления не всегда возможно. Мы ощущаем сильное напряжение, но чаще всего не понимаем, что его причиной и предпосылкой является *не только* «прямолинейное» и «одномерное» тяготение. Прямолинейные процессы вообще не склонны вызывать сложные чувства, реакции.

² «В одних случаях ладовая функция проявляется независимо от формы, как автономная, способная сама воздействовать на образование цезур, кадансов, остановок и т.п. В других же – ладовая функция осознается как момент результативный, как следствие, как результат, рожденный самой этой формой и потому в известной мере пассивный по отношению к ней». - Т.С. Бершадская. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб., 1997. С. 48.

³ Как функция неустоя.

⁴ А они реальны, закономерны: еще раз подчеркнем, что обращаться к ним «заставляет» сам слуховой опыт, «глубинный» чувственный анализ материала.

Чернобривец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

процессами). Действительно, в сам момент «взятия», образования неустойчивого комплекса (даже традиционного: доминантового, либо субдоминантового) тяготение не ощущается. Оно возникнет (и, быть может, очень сильное) буквально через мгновение. Но на один (ускользающий...) миг¹ возникает эффект иллюзорной² стабилизации. При этом (что, опять же, на первый взгляд может показаться парадоксальным) в целом ряде случаев «присутствует» сопутствующее торможение, и, в результате, напряжение еще более возрастает. Процесс функционального переосмысления (отчасти преобразования, если не осуществления функциональной инверсии) характерен и для тоники. Существенное отличие – временное. Типичная доминанта интенсивно «устремлена к тяготению»: ее «обязательный» функциональный цикл – стабилизация³ (при сохранении на некоторое время притяжения к предшествующему созвучию⁴, сопряжения с ним), отторжение, притяжение. Но первые фазы – мимолетны, мимолетны. Типичная тоника изначально нацелена на достаточно длительное утверждение. Ее функциональный цикл – торможение, «осложненное» предельно слабо выраженным «обратным» притяжением (к предшествующему созвучию), отторжение. – При этом также наблюдается «переход в противоположное состояние», кардинальная «смена вектора». Однако временные реалии совсем иные. Здесь, конечно же, «зона торможения» весьма значительна. И лишь на каком-то «этапе» мы все более и более начинаем ощущать процесс отторжения.

В ходе предшествующего описания мы пока преднамеренно не указывали⁵ на наличие (необходимое, объективное) «сопутствующих» противодействий. Опять же, подобное явление нам хорошо знакомо, по аналогии с примерами движения физических тел. Основная «конфликтная

¹ В традиционной ситуации.

² Иллюзорной – по причине невозможности удержания этого состояния.

³ Этот термин сознательно используется в тех случаях, когда торможение настолько слабо ощутимо, что создает подобный «неполноценный» эффект – лишь мгновенной стабилизации.

⁴ Отношения с предшествующей ладовой единицей мы будем называть «обратными»: в данном случае – это «обратное» притяжение.

⁵ Либо указывали «вскользь», без сопутствующего объяснения, анализа.

сила» – сопротивление. Наиболее активно она ощущается в процессе устремления традиционного неустоя: доминанты и, в особенности, субдоминанты. Удивительно, но и доминанта подчас разрешается в тонику с некоторым «трудом», «через напряжение». Субдоминанта (если она непосредственно идет в устой) – практически всегда. Сопротивление возникает моментально, в качестве «востребованной антитезы»: две общие ладовые функции¹ являют в одновременности противодействие. В качестве непосредственного следствия сопротивления² нередко реализуется какая-либо иная функция: в случае неустоя возможно более или менее выраженное торможение, в случае тоники именно в результате *изначального* сопротивления возникает (и уже почти³ всегда) отторжение.

Когда мы анализируем действие любых сил и спровоцированных, возбужденных ими движений, в первую очередь необходимо понимать, что они обнаруживаются на самых разных уровнях. И одна из наиболее интересных «раскрывающихся» проблем – исследование микроуровня. С одной стороны, наличествуют мельчайшие, почти неуловимые (но, несомненно, фиксируемые бессознательно⁴) тяготения. Ведь сопрягаются любые звуки. И даже «случайные» хроматические тоны, не входящие в основной (диатонический) звукоряд, в процессе взаимоустремления являют полноценные ладовые отношения – действительно, на ином (втором, третьем...) уровне. С другой стороны, описанный только что цикл реализации ладового потенциала тоники, либо доминанты, также включает микроустремления, «работу» минимальных (с точки зрения «временной перспективы») сил. И, как мы видим, без их учета, без их осознания, картина предстанет неполноценной, ущербной. Тезис «неустой выражает функцию тяготения» можно считать в принципе верным и даже отчасти корректным.

¹ В данном случае: притяжение и сопротивление.

² Реакции на него.

³ В действительности, всегда. Но если тоника кратковременна (восьмая, а то и шестнадцатая, в быстром темпе), реально ощутить это устремление очень сложно. – Хотя... Слух у всех разный. И степень «погружения» в музыку – также разная.

⁴ А значит, присутствует и бессознательная чувственная реакция: то есть эти микродвижения «не проходят бесследно».

Чернобривец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

Но в таком случае мы фиксируем внимание лишь на действии доминирующей общей ладовой функции и тем самым даем приблизительную, не совсем точную и не вполне профессиональную характеристику функции специальной - «суммарного» *итога* достаточно сложного микропроцесса. При более глубоком анализе мы уже обращаем внимание на выявление различных *общих* функций, всего их спектра - дабы ощутить и в дальнейшем описать тот реальный динамический эффект, который производит эта конкретная доминанта (либо субдоминанта).

В предшествующем разделе внимание сознательно заострялось на проблеме реализации общих ладовых функций в условиях мажоро-минорной системы. На данном основании можно достаточно подробно охарактеризовать, по-настоящему «осмыслить» действие типичных (хорошо известных) специальных функций. Но очевидно, что все эти положения будут более активно применимы при рассмотрении проблем ладообразования в музыкальных произведениях (или участках произведений), где не выражены (либо выражены предельно слабо, уже искаженно) традиционные функциональные связи.

Как только «нарушаются» основания мажоро-минорной системы, смешанное действие общих ладовых функций становится более индивидуальным, менее предсказуемым. В результате все реже и реже воплощаются устойчивые модели их сочетания (*стабильные микроциклы, последования*): именно те, которые «создают» ощущение устоя, либо неустоя. Но, тем не менее, ладофункциональные отношения наличествуют. Собственно, они и не могут «прекратить существование». Тогда умерло бы музыкальное движение, исчезло бы приложение сил, утратилась бы энергия... То есть... исчезла бы Музыка. Нет музыки вне движения, а значит: нет музыки вне лада и вне тональности. Собственно, в этом заключается принципиальная позиция Ленинградской – Санкт-Петербургской теоретической школы. Возможно, само деление на тональные и модальные системы – есть своеобразный «уход» от сложнейшей и интереснейшей

Чернобривец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

проблемы: исследования *функциональных* ладовых свойств вне традиционного мажора и традиционного минора.

При осуществлении любого нестандартного, не столь явно повторяемого и закрепленного в сознании¹ цикла (способа) взаимодействия мы говорим: формируется ладовая опора. К сожалению, опора нередко характеризуется в научных исследованиях - с ладовой точки зрения (!) - не столь четко и, по сути, не столь «функционально», как устой или неустой. Обычно подчеркивается, с одной стороны, факт собирания, стягивания вокруг нее неустойчивых тонов (созвучий)², с другой стороны, ее подчиненное положение по отношению к устою³. Однако собирание – есть чисто мелодический, а иногда - общефактурный процесс, во многом являющийся *следствием* выражения ладовой функции, а не ее условием. Но самое главное, что все это не в меньшей (а даже большей) степени относится и к процессам, развертывающимся «вокруг» типичной тоники. Вполне естественно: чем более стабилен тон или аккорд, тем больше около него «располагается» иных тонов, созвучий. Пожалуй, «стягивание» - действие, скорее относящееся к сфере музыкальной динамики. Но данный термин вряд ли следует считать точным и определенным. Подчиненность же реализуется только в тех случаях, когда центральный устой, по крайней мере, есть в наличии. Очевидно, что принципиально иные по смыслу ситуации будут возникать не менее часто, особенно в гармонических системах. Поэтому объективной характеристикой ладовой опоры будет характеристика ее функционального цикла – смешанного, не соответствующего ни циклу явного устоя, ни циклу явного неустоя.

Принцип элементарной классификации опор очевиден: он обусловлен самим принципом «смешанного сочетания». Есть опоры,

¹ Также и за его пределами (в бессознательном).

² «Опорность – способность тона (или аккорда) к собиранию, стягиванию вокруг себя неопорных тонов (или аккордов) лада». - Т.С. Бершадская. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб., 1997. С. 45.

³ «...в известных условиях опорные тоны, объединяя вокруг себя множество неопорных, в то же время сами неустойчивы и сохраняют активную направленность (тяготение к ладовому центру)». – Там же. С. 45. В данном случае опора почти «приравнивается» к неустою, по характеру ладового устремления.

«приближающиеся»¹ к устою, имеющие с ним общие свойства: **центральные опоры**. Есть опоры, «приближающиеся» к неустою: **нестабильные² опоры**. И есть опоры, уже мало напоминающие устой, либо неустой: **местно утверждающиеся опоры**. Последние два термина, несомненно, требуют комментариев. Выражения «центральная опора», «местная опора» вообще достаточно традиционны, можно сказать, общеприняты. Но последнее относится к очень большому количеству конкретных ситуаций, подчас мало похожих друг на друга. На наш взгляд, прежде всего, следует четко разделить два случая: слабо закрепляющийся в сознании, воспринимаемый в процессе активного движения³ фиксируемый ладовый элемент – и элемент достаточно ясно утверждающийся⁴, частично стабилизирующийся. В одном случае мы скажем: нестабильная опора. В другом: местно утверждающаяся опора.

Очень важно понимать, что третий вид далеко не всегда «сопутствует» первому. Это особенно касается гармонической музыки. В монодии в целом ряде традиционных ситуаций естественно сопоставляются опора центральная и опора местно утверждающаяся. В условиях главенства вертикали, местно утверждающиеся опоры нередко уже «управляют» ладовыми процессами, даже без намека на формирование опоры центральной. И по этой же причине вряд ли корректным представляется почти привычное обозначение: замена (подмена) тоники. Если оно относится к местно утверждающейся опоре, то ускользает вообще всякий смысл: ассоциации с типичным устоем здесь, по меньшей мере, сомнительны. Если оно относится к центральной опоре, то определенный смысл есть. Но, все-таки... Тоника – это именно классический устой. По сути, никакой строгой «замены» ей быть не может: либо она присутствует, либо она отсутствует. Ведь именно в этом наша задача: разграничить, дифференцировать в сознании различные ладовые функции (в

¹ По характеру нашего восприятия.

² Конечно же, все ладовые опоры в той или иной степени нестабильны. Но все же смысл этого названия понятен; оно (при известной доле относительности) представляется удачным.

³ Но все же не являющийся однозначно неустойчивым.

⁴ Хотя и не воспринимающийся нами в качестве традиционного устоя.

том числе, специальные). Мы констатируем: центральная опора в чем-то «приближается» по характеру действия к устою, ассоциируется с ним. – Но однозначно к нему не «приравнивается». Иначе мы бы и не говорили об аналогии, о какой-то пресловутой «подмене», но сказали бы проще: перед нами устой. Однако собственный слух не позволяет это утверждать: мы четко фиксируем разницу.

Возьмем, к примеру, центральную гармоническую опору - представленную увеличенным трезвучием - «утверждаемую» на некоторое время перед монологом Додона «Что за страшная картина!» из второго действия «Золотого петушка» Н.А. Римского-Корсакова (прим. 1). Вначале это созвучие еще очень сильно зависимо (в ладовом отношении) от предшествующего минорного секстаккорда. Можно ощутить даже неустойчивость и, уж точно, «обратное» притяжение. Однако оно быстро ослабевает, «улетучивается»: осуществляется сильнейшее торможение, создающее неопределенность, эффект «отсутствия направленности». Слух «теряет устремление», и это чувство предельно дискомфортно. Аналогия с функциональным циклом классического устоя здесь очевидна и велика. Но есть два существенных, определяющих отличия: 1. первоначальное обратное притяжение выявляется достаточно явно (а в тонике оно, фактически скрыто, «задавлено»); 2. не реализуется отторжение и, напротив, до самого завершения звучания преобладает торможение (что и рождает неопределенность¹, уж точно не свойственную тонике). Весьма показательное сравнение данного примера с иным, уже фигурировавшим на страницах этой маленькой статьи, «представляющем» стилистику, в условиях которой тоникальность несомненно должна быть выражена. Имеется в виду оригинальнейшая ситуация, которая наблюдается в разработке из 1-й части 6-й симфонии Бетховена (прим. 2): проследование двух максимально продленных мажорных трезвучий, красочно соотносящихся друг с другом.

¹ Неопределенность в «чистом виде»: это не тот случай, когда мы слышим то же увеличенное трезвучие (всегда в большой степени неопределенное) в роли субдоминанты или доминанты (т.е. устоя).

Чернобривец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

Начнем с того, что в первый момент перед нами именно *типичная тоника* тональности B-dur. При появлении второго трезвучия (с основным тоном D) также возникает эффект «следования в устой», хотя и несколько смягченный. Долгое отсутствие ожидаемого (!) разрешения, конечно же, приводит к усилению торможения, но и еще более ощущаемому отторжению: направленность «вовне» выражена предельно, отсюда – колоссальное, подлинно бетховенское напряжение. Как мы видим, при всех особенностях и нюансах, перед нами – функциональный цикл *ладового устоя*.

Разумеется, отличие двух рассмотренных образцов во многом обусловлено тем, что во втором не исчезают (как ни странно¹!) отношения мажоро-минорной системы, в рамках которой и востребован, и необходимо реализован устой, а в первом они не только преодолеваются, но, фактически, теряются. Очевидно, что знаменитый и знаковый для определенного исторического периода разрушительный процесс должен был характеризоваться освоением иных форм ладового сопряжения. И, прежде всего, осуществлялось повсеместное, регулярное нарушение «сиюмоментных» функциональных циклов. Микропоследование, микроряд – в результате действия (почти совместного) различных общих функций (приложения основных сил) – становился в большей или меньшей степени индивидуальным, ненормативным.

Типовые микроциклы «являют» либо устой, либо неустой. При преобладании нестандартных микромоделей все чаще и чаще «главенствует» специальная функция ладовой опоры. Наверное, наибольший интерес для нас представляют именно те случаи, когда она действительно преобладает. - И, в результате, постоянно и регулярно реализуется соотношение *местно утверждающихся опор*. А значит – ладовая переменность. Характеризуя устремление подобных функциональных единиц, необходимо особое внимание уделять микроритму и балансу взаимодействия общих функций в процессе формирования индивидуального цикла. А этот ритм и этот баланс

¹ С точки зрения самой конкретной ситуации, но не сточки зрения стилистических установок.

Чернобривец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

мы прекрасно ощущаем. Кроме того, следует учитывать, что именно в таких условиях возрастает взаимообусловленность «функциональных трансформаций» различных ладовых элементов. Специальные функции «теряют нормативность», и при несомненной зависимости друг от друга соседних созвучий (либо тонов) любая, даже незначительная перемена значения первого тотчас отразится на втором: отношения постоянно «выстраиваются» и постоянно *взаимно* корректируются¹.

Сейчас мы обратимся к музыке иного стиля: попробуем проанализировать (хотя бы частично²) небольшой фрагмент из поэмы ор. 71 №1 А.Н. Скрябина (прим. 3). Это – типичный образец музыки, относящейся к последнему этапу творчества композитора: когда неожиданно выявляются новые гармонические отношения, рождающие противоречия и контрасты «в недрах», казалось бы, абсолютно цельной, предельно логичной системы. Созвучия, изложенные «фигурационно», в целом более «традиционны» для Скрябина: в них обнаруживается «генетическая» связь с комплексами, «происходящими» от аккордов доминанты (нередко – альтерированной)³, но фактически они уже давно не выражают данную ладовую функцию. Однако в верхнем плане «вырисовываются» структуры либо мажорного, либо минорного трезвучия (в «соответствующем ситуации» расположении и в специфической записи, отнюдь не случайной). Созвучия, изложенные «компактно» (в аккордовой фактуре⁴) весьма типичны именно для этого стилистического этапа. В их основании - объединение двух организующих идей: опоры на трезвучия (с характерной «двойственностью», обусловленной расщеплением *терции*) и наличия - в качестве своеобразного «базиса» - тритона, либо двух тритонов, «отстоящих» на чистую квинту⁵. Очевидно, что

¹ Это важное свойство отмечалось исследователями давно. «Сопряженность членов ладовой системы достигает столь высокой степени, что малейшее изменение функции одного из членов сопровождается изменениями функций других членов». - Х.С. Кушнарв. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958. С. 413.

² Подробный анализ мог бы занять немало страниц.

³ Хотя в этом конкретном фрагменте лишь одно вертикальное образование в нижнем плане фактуры «напоминает» именно *альтерированную* доминанту.

⁴ Что не исключает явного разделения на планы.

⁵ Что рождает и обратный, производный комплекс: сумму двух чистых квинт, «отстоящих» на тритон.

Чернобривец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

в последнем аккорде данного фрагмента реализована только 1-я «идея» - но зато весьма показательно.

Этот предельно краткий конструктивный анализ был необходим для того, чтобы представить сам материал. Но нас сейчас, конечно же, интересуют ладовые процессы. *Здесь нет ни одного комплекса, который можно было бы назвать устоем, либо неустоем.* Опоры повсеместны, однако их стабилизация выявляется в разной степени. Более стабильны – те, которые изложены в аккордовой фактуре. И это связано не только с особенностями расположения голосов. Более существенным является тот факт, что именно в них отчетливо ощущается *выделение* «внутренних» мажорных/минорных трезвучий¹. Таким образом, и структура, и характер изложения во многом предопределяют ладовые качества.

Непосредственно соотносятся (сопрягаются) друг с другом несхожие в функциональном отношении опоры. Во время звучания 1-го комплекса, после начальной стабилизации и явного сдерживания², преобладает процесс торможения. Отторжения почти нет, и мы внутренне не проецируем дальнейшее движение. Однако, как только «наступает» следующий шаг, возникает неожиданная компенсация. От торможения не осталось «ни следа». Напротив, при возникновении следующего аккорда, мы *post factum* (быть может, результативно...) ощущаем устремленность к нему предшествующего и, таким образом, меняем свое отношение к «ладовой ситуации». Это новое созвучие представляет совершенно иной внутренний функциональный цикл. Стабилизация здесь кратковременна и мимолетна. Но зато моментально выявляется отторжение – и, как следствие, «ослабленное тяготение». Почему ослабленное? – По причине того, что в данном контексте (в этом «ладовом мире») осуществляется «притяжение к неведомому». Нет предчувствия конкретного устоя, есть лишь общее предчувствие «туманной» цели устремления. Вновь обратим внимание на то, что при большей

¹ Как мы видели, данные структуры «включаются» практически во все комплексы. Но выделяются и фиксируются слухом - в разной степени.

² Мы буквально физиологически ощущаем действия «силы сопротивления».

Чернобривец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

стабильности первого – и меньшей стабильности второго аккорда их связь ни в коем случае нельзя определить следующим образом: устой переходит в неустой. И обусловлено это реализацией иных, не вполне традиционных функциональных циклов в обоих комплексах.

Далее мы становимся свидетелями обратного процесса – но, все же, не аналогичного. Если бы рассматривалось типичное взаимодействие устоев – неустоев, то «выстроилась» бы хорошо знакомая, простейшая схема: от тоники к доминанте, далее – вновь к тонике, а от нее – к более сильной доминанте¹. Но в реальной музыкальной ситуации наблюдается лишь частичное подобие: сопряжение 3-го и 4-го комплексов – более «сильное», более активное, чем сопряжение 1-го со 2-м. Отличия, все-таки, очень велики. Прежде всего, обратим внимание на характер «включения» 3-го созвучия. Если при вступлении 2-го аккорда подчеркивался момент «согласования» с предшествующим, то в данном случае, напротив, оно всячески «игнорируется». Новая гармоническая опора демонстрирует «обратное отторжение» - от почти явно тяготевшего (возможно, в нее?..) вертикального комплекса. В качестве неизбежной психологической компенсации, 4-й аккорд «осуществляет» еще большее «обратное сопряжение». Он отчасти аналогичен 2-му. - Соответственно, формируется и очень близкий функциональный микроцикл. Однако здесь фатальным препятствием становится Время... Ведь для того чтобы почувствовалось устремление, необходимо некоторое продление - *его нет*... После краткой стабилизации и возникновения «направляющего жеста»... мы фиксируем отрицание² – в тот момент, когда берется следующий аккорд. Он (в результате своей «материализации») «сбивает» утверждающийся процесс, «перечеркивая» предшествующее усилие³. Но свой - опять же, во многом

¹ Естественно, что использование понятия «доминанта» здесь случайно, только ради аналогии. Наверное, сама структура созвучия отчасти к этому «располагает».

² Разумеется, фиксируем слухом.

³ То есть, действие конкретной силы.

Чернобривец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

аналогичный - функциональный цикл реализует быстрее, интенсивнее: вступает в силу закон ладового ускорения.

Мы вновь хорошо слышим, что соотнесение 4-го и 5-го гармонических комплексов – не есть классическое последование двух неустоев¹. И это более всего ощущается в сам момент «стыка». Не возникает ни один знакомый на слух эффект: это не усиление/ослабление неустоя одного типа (D, либо S), это не переход на *противоположный по смыслу* неустой (S – D, D – S), это не переключение на неустой в иной тональности (традиционный эллипсис). Здесь – согласование иного качества: двух *местно утверждающихся опор*. Хочется особо подчеркнуть: не однозначно нестабильных², но все же утверждающихся, хотя и сложно, кратковременно. А значит – вступающих во взаимные функциональные отношения. Отношения – переменные: какая из них стабилизируется в большей степени – вопрос открытый. Здесь вообще не чувствуется (и не может чувствоваться) классическое тяготение 1-го аккорда во второй, либо 2-го – в 1-й. И второй уж точно не воспринимается как результат реализации притяжения. У них большое количество общих тонов, и именно этот фактор во многом обуславливает уникальность ладового сопряжения³. На какое-то мгновение мы заостряем наше внимание на их «зыбком взаимодействии». И это – не периферийное, но достаточно значимое «ладовое событие» в рассматриваемом музыкальном фрагменте.

Последний «шаг» в большой степени напоминает по смыслу связь 2-го и 3-го созвучий. И, действительно, здесь реализуется сходный функциональный цикл. Но определяющие, организующие силы выражены более ярко, более мощно. В первую очередь, это касается сил «обратного отторжения» и торможения при вступлении последнего комплекса, что во многом обусловлено его фактурными особенностями.

¹ Мы помним, что никаких неустоев, в строгом смысле слова, здесь вообще нет.

² Тогда ситуация была бы проще, в плане восприятия.

³ На самом деле, это - нередкая ситуация при соотнесении двух местно утверждающихся опор, в самом разном контексте, в условиях разных индивидуальных стилей.

Чернобровец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

Разумеется, в процессе анализа подобных примеров, в которых однозначно нельзя говорить о наличии отношений мажоро-минорной системы и, соответственно, ладовые процессы во многом определяются взаимодействиями¹ гармонических опор, достаточно остро стоит вопрос о характере тональных связей. Сразу же обозначим позицию по данному вопросу. Существуют разные трактовки термина «тональность». Из всего предшествующего изложения очевидно, что автор не придерживается разграничения на тональные и модальные системы. При *универсальном* понимании тональности обычно сопоставляются две позиции, в основании которых - декларация более «узкого» и более «широкого» понятия². На наш взгляд, удобный и перспективный метод предполагает строгое разделение аспектов: в этом случае мы ничего не смешиваем. Определяя характер функциональных отношений, динамического взаимодействия тонов, либо созвучий, мы обращаемся к категории **лада**. Говоря об абсолютном высотном положении и об особенностях соотнесения высотных ориентиров, мы обращаемся к категории **тональности**. Их объединение безболезненно и корректно как раз в условиях строго централизованной мажоро-минорной системы: выражение «до мажор», либо «ми минор»³ стереотипно и для всех понятно. При формировании ладовых процессов иного уровня, иного качества, подобное «совмещение» может привести к неясности и к путанице. Поэтому мы будем придерживаться более «узкой» трактовки данного термина.

Чуть выше неслучайно было использовано словосочетание «высотный ориентир». Если есть тональный (высотный) центр – ситуация предельно комфортна: именно его фиксация дает полноценное, ясное представление. В случае его отсутствия как раз сумма главных высотных *ориентиров* и будет

¹ Взаимодействиями разного типа, всякий раз – индивидуальными.

² «Тональность – а) высотное положение лада (абсолютная высотность на уровне звукоряда); б) сложная структура, осуществляющая синтез, интеграцию определенных функциональных отношений и той конкретной высоты, на которой они реализуются, структура, охватывающая как относительно-высотные, так и абсолютно-высотные отношебния в их единстве». - Т.С. Бершадская. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб., 1997. С. 42.

³ Лад – традиционный мажор, «тональный центр» - до; лад – традиционный минор, «тональный центр» – ми.

Чернобривец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

указывать на тональные отношения. В условиях гармонической ладовой системы подобную роль, конечно же, играют основные (определяющие¹) тоны наиболее выделяемых, в большей степени стабилизирующихся опорных аккордов (разумеется, центральных опор, если таковые наличествуют). Отметим, что речь может идти как об одном основном (определяющем) тоне, так и о паритетной «сумме» в вертикальном комплексе более сложной структуры.

Так, в рассмотренном выше музыкальном фрагменте идея тонального развития – есть установленный «вектор»: от совместной фиксации «пары» чистых квинт² (от «C» и от «Dis»), от одной из которой внутри общей вертикали проецируется «базисный» тритон («A - Dis») - к утверждению (в завершении) уже *единственного основного тона «A»*. Дальнейшее развитие показывает, что движение было направлено к главному высотному ориентиру начала второго раздела поэмы; а определяющий высотный ориентир начала всего произведения - «Es»: на данном основании организуется тональный план. При этом выявляется одно из важнейших свойств индивидуальной стилистики Скрябина: ведущая роль тритоновых связей. Отметим, что согласование основных тонов остальных гармонических комплексов внутри анализируемого участка (тех, которые изложены фигурационно), аналогично: A - Dis. Общая же «сумма» всех перечисленных высотных ориентиров являет неполный малотерцовый ряд (неполный - лишь по причине краткости рассматриваемого музыкального эпизода!).

В завершении мы можем сделать некоторые выводы...

Слыша любой фиксируемый, дифференцируемый - действующий, направленный, движущийся - звуковой элемент (либо тон, либо созвучие, в

¹ При преобладании аккордов нетерцовой структуры не всегда корректным становится понятие «основной тон». Отсюда – уточнение.

² Вторая из которых (нижняя) записана «в виде уменьшенной сексты», что очень характерно и показательно для позднего Скрябина. Данная форма записи не является случайной и имеет внутренне логичное обоснование.

Чернобривец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

зависимости от реальной ситуации¹), мы ощущаем его устремление, в процессе живого интонирования. Ощущаем – связь с элементом предшествующим («обратную связь»), а также с элементом последующим. В особых² случаях – и связь с относительно отстраненными во временном отношении элементами. При этом он приобретает «динамическое качество», которое легко «распознается» слухом: специальную ладовую функцию. Этим функций не так много. Но та из них, которая «выражает» смешанное, в некотором роде неоднозначное ощущение (ладовая опора³), имеет множество конкретных выражений. На самом деле, каждое из этих «ощущаемых качеств» - есть следствие приложения *целого ряда сил*: противонаправленных, противоположных друг другу по смыслу. И данные «простейшие» устремления – есть общие ладовые функции. Их также немного (мы выделили лишь четыре). Однако следует учитывать их существенное различие по времени действия и по интенсивности: оба эти фактора способны сильно повлиять на суммарный эффект, а значит, и само восприятие может быть очень разным. Анализ реального соотношения, *интегрирования*, результативного баланса общих функций – собственно, и есть *ладовый анализ* в условиях нетрадиционных систем (так как системы традиционные представляют более привычные отношения, описываемые подчас⁴ достаточно просто, особенно в тех случаях, когда однозначно выявляются хорошо известные специальные функции T, D, S). Этот процесс интегрирования (во времени, в рамках реализации определенного функционального цикла) – есть микропроцесс. Естественно, что мы его воспринимаем, ощущаем во многом *бессознательно*, либо *полусознательно*. Но это не значит – вообще не ощущаем. Поэтому его «расшифровка» актуальна и продуктивна в ходе музыковедческого исследования. В большой степени это – психодинамический анализ, самоанализ (так как ладовое

¹ В результате чего формируются либо моодические, либо гармонические ладовые отношения, согласно классификации Т.С. Бершадской.

² На самом деле, не таких уж редких в музыке – фактически, в условиях любой централизованной системы.

³ Прежде всего, это касается опоры гармонической.

⁴ Хотя и не всегда...

Чернобриец П.А. О динамической сущности процесса ладообразования

чувство, несомненно, является внутренним и нередко субъективным, что также необходимо учитывать). Однако вовсе не принимать во внимание микроинтеграцию – значит исказить для себя саму суть явления. Достаточно представить, что, рассматривая перемещения в пространстве реальных физических тел, мы всякий раз ограничились бы констатацией приложения лишь одной (простейшей по своей природе, самой «очевидной») силы. Наверное, в таком случае, большинство физических законов, напрямую определяемых характером и свойствами движения, остались бы для нас неизвестными. Но мы стремимся познать законы нашего (собственного) Мира. Мир Музыки (каким бы специфическим он ни был!) не является в этом смысле исключением. И важнейшей составляющей данного акта познания является адекватное и полноценное исследование ее ладовой (то есть динамической) сущности.

Нотные примеры

Пример №1.

Н.А. Римский-Корсаков "Золотой петушок". Действие II.

Б.

мерт - во-го при- пав, — те - ре-бит е - го ру -

кав...

p *dim.*

9 9

3 3

3 3

3 3

3 3

3 3

Пример №2

Л. ван Бетховен. Симфония №4 В-dur. I часть. Разработка.

The image displays a musical score for the development section of the first movement of Beethoven's Symphony No. 4. The score is written for piano and consists of five systems of music. The key signature is B major (one sharp) and the time signature is 2/4. The first system begins with the dynamic marking *p dolce* and includes the instruction *cresc. poco a poco*. The notation features a complex interplay between the right and left hands, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The systems are numbered 8, 14, 20, and 25, indicating the starting measure of each system. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of the development section of a symphony.

Пример №3

А.Н. Скрябин. Поэма ор. 71 № 1

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The music features complex chordal textures and melodic lines. Dynamic markings include *poco sf* and *pp*. The second system starts with a measure number '6' in the treble clef. It includes articulation marks such as slurs and accents, and dynamic markings like *pp*. Fingerings are indicated with brackets and numbers '4' and '5' under the bass clef notes.

Литература

1. Б.В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
2. Т.С. Бершадская. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб., 1997.
3. Т.С. Бершадская. Лекции по гармонии. СПб., 2005.
4. В.П. Бобровский. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970.
5. В.П. Бобровский. Функциональные основы музыкальной формы. М., 2012.
6. Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958.
7. Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии. М., 1966.