

ЛАД МОДАЛЬНОСТЬ
ТОНАЛЬНОСТЬ РОД

ЛАД – МОДАЛЬНОСТЬ – ТОНАЛЬНОСТЬ

Я бы стал рассуждать о данных категориях следующим образом.

1. *Лад* (modus) есть определенный звукоряд. Звукорядом называется последовательность звуков (музыкальных тонов) в порядке возрастания (чаще) или убывания (реже) их высоты.¹

2. *Тональность* – сложное явление, постепенно развивавшееся на протяжении определенного исторического отрезка (скажем, от 17 до 20 века). При этом оказывается возможным переносить категории тональности (или тонального мышления) и на другие исторические отрезки, как более ранней (как это делает ЮН в статье о Палестрине), так и более поздней музыки. Генетически понятие тональности связано прежде всего с возникновением и развитием многоголосия и особых связей между звуковысотами, которые могут возникать и действовать только при наличии многоголосия или отсылке к нему.

2.1. Главным в явлении тональности следует признать наличие *тональных тяготений*. Следует обратить внимание, что вообще тяготение, т.е. стремление одних звуковысот в другие, видимо, является коренным свойством музыки и поэтому не связано не только с наличием тональности, но и с наличием многоголосия. Уже одnogолосный лад представляется всегда как чередование неустойчивых звуков, которые тяготеют и разрешаются в устойчивые. Следовательно, для понимания того, что есть тональность, необходимо понять, чем тяготения звуков в монодии (назовем их пока *модальными тяготениями*) отличается от тяготения звуковысот (как правило, многоголосных комплексов) в тональности (тональных тяготений).

2.2. Наиболее просто данное явление было бы объяснить таким примером. Представим себе диатонический звукоряд сверху вниз, *соль-фа-ми-ре-до*. Мы можем по-разному представлять себе устой этого звукоряда (например, *до-ми-соль* или *до-фа*) и, соответственно, неустой, а также и их тяготения (например, *фа* может тяготеть как в *соль*, так и в *ми*). Однако очевидно во всех случаях то, что для того, чтобы нам добраться от, скажем, *соль* до *до*, нужно преодолеть все промежуточные ступени, со всеми их возможными устоями и неустоями. Только так мы сможем реализовать природу лада, т.е. данного звукоряда *соль-фа-ми-ре-до*. Если же мы просто возьмем оба звука скачком (*соль-до*, что, конечно, возможно и в одnogолосной музыке, написанной в данном ладу), то этим мы еще не выявим никакого звукоряда, т.е. лада, и, соответственно, взаимоотношение этих звуков будет пониматься нами не с т. зрения некоего лада-звукоряда и заключенных в нем устоев-неустоев, а лишь с т. зрения сонантных свойств данного интервала, *соль-до*).

1

¹ Данный текст представляет собой некоторое резюме тех размышлений о сути лада, модальности и тональности, которые сложились у меня уже довольно давно, и которое подспудно являются основой всех моих построений в работе о гармонизации Киевского распева. – Т.о, данный текст – это более ранняя моя точка зрения, чем та, что будет изложена в следующем тексте, «С другого конца». Отличие данной более ранней точки зрения заключается в том, что здесь понятия *лад* и *модальность* являются синонимами и находят свое смысловое объяснение в определении, которое давал нам ЮН: «*лад – это системность высотных связей*». Можно поэтому сказать, что вообще все мои размышления являются логическим продолжением, завершением и комментированием этого определения ЮН.

Итак, *модальные тяготения возникают только при опосредовании через звукоряд*. – Нетрудно теперь догадаться, что *тональные тяготения должны возникать без опосредования через звукоряд*. В этом – единственная и принципиальная разница модальных и тональных тяготений.

Действительно, в многоголосии, когда мы звук *соль* гармонизуем D, а звук *до* T и создаем сам этот оборот D-T, мы этим показываем, что как отношение двух многоголосных вертикалей, D-T, стало теперь ближайшим, так, значит, и отношение двух звуков звукоряда (лада), *соль* и *до*, стало *ближайшим* и вовсе не связанным тем опосредованием линейными тяготениями, которые были неизбежны в одноголосии для функционирования лада.

Объяснение такого сокращения пути во взаимоотношениях между этими звуками, *соль* и *до*, заключается в том, что оба этих звука входят в один обертоновый столб от звука *до*, где сам звук *до* есть основной тон или его октавные удвоения, *соль* же – ближайший к нему обертон. И т.к. мы октавные удвоения воспринимаем как гармоническое тождество, то, следовательно, звук *соль* – есть первый самостоятельный звук в этом обертоновом столбе. Однако сама по себе такая генетическая близость еще не порождает возможность тяготения третьего обертона (*соль*) во второй (*до*). Для того, чтобы возникло явление тяготения, необходимо следующее. Необходимо как бы изъять *соль* из его материнского обертонового столба, изъять таким образом, чтобы он при этом не порвал полностью связи с тем столбом, откуда его изымают. Возникающее напряжение и желание возврата в свое изначальное лоно и будет тем тяготением, которое разрешится тогда, когда звук *соль* каким-то образом вновь перейдет в *до*.

2

Именно такую картину наблюдаем мы в многоголосной музыке. Если мы ставим оба этих звука в бас и гармонизуем их двумя мажорными трезвучиями, и затем играем всю последовательность вертикалей, скажем, *до* (мажор) – *соль* (мажор) – *до* (мажор), то при возникновении трезвучия *соль-мажора* мы слышим звук *соль*, с одной стороны, как бы вышедшим из лона звука *до*, с другой стороны, мы слышим звук *соль* (благодаря настроенному над ним маж. трезвучию) оформленным таким образом, что он в чем-то явно противоречит своему материнскому лону, что он словно бы прикреплен к какой-то натянутой пружине, и именно такое напряжение в слышании мы и называем тяготением аккорда *соль-мажора* в *до-мажор*. Соответственно, когда аккорд *соль-мажора* вновь переходит в *до-мажор*, мы слышим избавление от возникшего противоречия, разрешение напряжения, возвращения в прежнее лоно, т.е. разрешение тяготения D в T.

Таким образом, *только в многоголосии возникает новый тип тяготений, без опосредования через звукоряд (лад), и именно такой тип тяготений мы называем тональными, в отличие от модальных, связанных всегда с необходимостью реализации самого звукоряда-лада. Можно было бы назвать тональные тяготения вертикальными, в отличие от модально-ладовых, которые можно было бы назвать горизонтальными.*

Разумеется, что в дальнейшем возможно перенести такой тип тяготений и на одноголосную музыку, если сама одноголосная мелодия будет по сути фигурацией основных функций, а не модальной линией, живущей и действующей по другим законам.

2.3. Так вот, я думаю, что *главным в явлении тональности следует признавать наличие тональных тяготений, а не тоники (центра)*. Такое понимание, мне кажется, гораздо более корректно вписывается во взгляды ЮН, особенно же в его теорию состояния тональностей. В самом деле, тональные тяготения – это особый тип взаимодействия вертикалей. По аналогии с отношениями D-T этот тип взаимодействий будет переноситься нами и на другие отношения ОТ вертикалей, например, на терцовые, секундовые, тритоновые отношения.² Однако уже при определенном развитии тонального мышления очевидно, что разрешение этих тяготений может намеренно избегаться. Т.е. *тональные тяготения как определенный способ понимания нами связей вертикалей будут сохраняться, а тоники и центры будут намеренно избегаться*. При таком подходе мы как раз и получим теорию различных состояний тональности, т.е. теорию различных модификаций тонального принципа, т.е. *теорию*, на самом деле, *различных типов тональных тяготений*.

Здесь может возникнуть закономерный вопрос: ну, а если и сами тональные тяготения исчезнут? – Ответом на этот вопрос будет то, что тогда вместо тональности возникнет модальность.

Хочется обратить здесь особое внимание на то, что ЮН не считал эту пару понятий: *тональное – модальное коррелятивной!* По сути это означает то, что, в общем-то любое соотношение двух вертикалей может быть нами понято и (или) тонально, и (или) модально. – Т.о., по отношению к многоголосной музыке, *тональное и модальное – не столько объективное свойство данной музыки, сколько наш способ слышания и смысловой транскрипции данных муз. явлений с т. зрения той или иной модели, тональной или модальной*. И, разумеется, если тональное (в вышеупомянутом смысле, как связь вертикалей без опосредования горизонтально) перевешивает (как, скажем, у венских классиков), то мы это слышим как однозначно тональную музыку (что, впрочем, не исключает и возможности ее модальной транскрипции, о чем нужно говорить особо). Если же перевешивает модальное (как, скажем, у Палестрины на срединном участке муз. строки, вне начала и каденции), то мы слышим это и в многоголосии как однозначно модальную музыку (т.е. опосредованную звукорядом и являющуюся следствием развертывания звукоряда, - что, впрочем, в понимании ЮН не исключает и возможности ее тональной транскрипции, и что он трактует как рыхлую тональность, т.е. такую, где функции однозначно не указывают на центр-тонику. Т.е. мы слышим между этими вертикалями некие тональные тяготения (по принципу вертикализованных связей обычной тональности) – или же, *хотим* их слышать, но не можем определить, куда же именно они тяготеют, пока не появится каденция.)

² При этом хотя отношения S-T объясняются тем, что ОТ тоника как бы вытекает из обер. столба S, почему и отношение здесь более мягкое, но суть объяснения не меняется, т.к. в данном случае сам аккорд S создает некоторое противоречие к следующей за ним Т и затем, производя из своего обертона Т, мягко в нее разрешается. Отличие от отношения D-T здесь, т.о, в ощущении нами той или иной логической последовательности, а не в сути того нового типа вертикальных связей, без опосредования через звукоряд, которые только и характеризуют тональное тяготение.

Т.о, мы постепенно подходим к тому, чтобы выяснить, какой же смысл мы вкладываем в слова «модальное, модальность».

3.1. Собственно, уже из предыдущего ясно, что модальность и лад – взаимосвязаны, в т.ч. и этимологически. [Модус (лад) – модальность.] Припоминается, что в годы нашего учения ЮН давал следующее определение: «*Лад – системность высотных связей*». Итак, исходя из этого определения, мы должны иметь *высоты* (муз. тоны), *связи* между ними, и некоторую *закономерность (системность)* этих связей.

Уже в годы нашего учения мне казалось, что это определение явно недостаточно. Например, возьмем *до-мажор*. Какая здесь системность? Ну, скажем, два мажорных тетрахорда, соединенные через б.2. Это – системность. – Но, с др. стороны, звуки до-мажора, как и всякой диатоники, можно выстроить по ч.5: *фа-до-соль-ре-ля-ми-си*. Это – тоже системность, и даже еще большая системность, т.к. здесь более однозначный порядок. Но звуки любой диатоники можно выстроить и по терциям-квинтам: *ре-фа-ля-до-ми-соль-си-ре*. – Еще одна системность. – Так какая же системность лучше? Или признавать здесь три лада, в *до-мажоре*?

Так вот, мне думается, что по-настоящему данное определение нужно отнести не к ладу, а к модальности: «*Модальность – это системность высотных связей*». Если продолжить эту мысль дальше, то можно заметить, что *любые связи, а тем более их системность – это всегда некая структура*.³

4

- Итак, «*модальность – это звуковысотные связи, понятия через структуру их взаимоотношений, данную как систему*».
- В то время как «*тональность – это звуковысотные связи, понятия как подчиненные тональным тяготениям. Тональными тяготениями*

³ Один из упреков по поводу этих моих рассуждений заключается в том, что «говорить – это модальность – это структура – все равно, что ничего не говорить, ибо все есть структура». Мне бы хотелось пояснить свою мысль. Предположим, что у нас есть некий *диатонический лад, модус, т.е. звукоряд*. Это – структура, хотя бы потому, что звуки расположены в порядке высоты. Предположим, что мы находим внутреннюю закономерность этого звукоряда в делении на тетрахорды и в тождественном устройстве тетрахордов. Это – новый тип структуры. Предположим, что мы находим за всеми звуками этой диатоники единый управляющий принцип – 7 квинт. Это – еще один тип структуры. – При этом каждый последующий тип представляет собой более внутреннюю и более универсальную структуру, чем предыдущая. Если же мы обратимся к последнему типу, т.е. 7ми квинтам, то здесь мы находим некий *единообразный принцип, порождающий все смысловые связи, т.е. системность структуры*. Это и будет структура как системность в подлинном смысле слова. Т.о, под структурой как системностью я понимаю не просто ту или иную упорядоченность, но наличие некоего единообразного (и вместе с тем простого) повторяющегося принципа, порождающего все элементы и связи структуры. Итак, я нахожу здесь следующие логические (и диалектические) категории: 1.*единый и простой принцип* – 2.*его единообразное повторение* – 3.*порождение* элементов и связей структуры – 4.*сама структура как совокупность элементов и связей (как некая системность)* – 5.*элементы* структуры – 6.*связи (=логические функции)* элементов. – В своей работе о гармонизации Киевского распева я показываю, что для того, чтобы образовалась диатоника как звукоряд и определенные связи (значения, функции) ее элементов, недостаточно только этого одного порождающего принципа, цепочки из 7ми квинт. Необходим еще и некий принцип тождества, для сведения всех элементов 7миквинтовой цепочки в единую смысловую систему, и этот второй принцип тождества обеспечивается *октавным тождеством, смысловым тождеством звуков октавы*, благодаря чему и становится возможным свести звуки 7миквинтовой цепочки в одну систему, т.е. в одну октаву. Именно при действии этого второго принципа, октавного тождества, становится возможным получить не просто безразличную цепочку квинт, но *осмысленный звукоряд с разными функциями тонов* в нем, например, такими, как *устой – неустой*.

называются напряжения и разрешения, возникающие при взаимодействии вертикалей, без опосредования через звукоряд».

- *«Лад – частный случай модальности, являющий внутреннюю структуру взаимоотношений высот через внешнюю их упорядоченность в виде звукоряда, т.е. последовательного изложения звуков в порядке возрастания или убывания их высоты.»*

3.2. Становится понятным отсюда, почему и функциональную тональность классиков мы можем рассматривать модально. С одной стороны, тональность и модальность не исключают друг друга. Модальность – анализ звуковысотной структуры, а не тональных тяготений. Между тем, сама по себе данная звуковысотная структура тональности вовсе не сводится только на лад, скажем, мажор или минор. Внутренняя системность этой новой структуры заключается в другом: это именно цепочка квинт как «рельсы», по которым движутся ОТ вертикалей, а на ОТ вертикалей нанизаны все остальные «этажи» структуры, в т.ч. и лады (звукоряды) мажора или минора.

Кажется вполне оправданным и выразить эту глубинную структуру вновь в виде некоего звукоряда, идущего по ч.5, без свертывания этого звукоряда благодаря октавным перенесениям звуков в лад мажора и минора. Звукоряд как раз и будет такой: фа-до-соль-ре-ля-ми-си. Этот звукоряд не замыкается в октаву. Но и обиходный звукоряд не замыкается в октаву. Этот звукоряд не движется поступенно. Но и некоторые симметричные лады, например, до-фа-фа#-си, не везде требуют поступенного движения. Движение вертикалей по этому звукоряду, без квалификации взаимоотношений как квинтовых тяготений, и будет модальность функциональной тональности в чистом виде. – Кстати говоря, данный звукоряд замкнется через 12 октав, благодаря приравнению комм (схизм), и именно такая системность данного звукоряда, данной структуры будет создавать всю тональную (и даже «атональную») музыку.

С ДРУГОГО КОНЦА

М.б, проще будет, если начать рассуждать с другого конца. Звуковысотность подобна театру, где есть сцена с декорациями, и есть закулисный механизм. Сцена – это то, что мы слышим. Происходящее на сцене также можно по-разному упорядочивать и осмыслять. Один из способов этого осмысления заключается в том, что можно наблюдать различные звукоряды, которые реализуют себя в непосредственном действии звуковысот. Итак, *лад – это звукоряд*. Не нужно перегружать это понятие и нагружать его излишними смыслами. *Лад, модус – это звукоряд*. Музыка, гармоническая система которой строится на принципе *развертывания звукоряда*, будет называться *модальной*.

С др. стороны, есть закулисный механизм. Этот механизм обеспечивает максимальную взаимосвязь всех звуковысот. Называется этот механизм – *системность высотных связей*. Не нужно действие этого механизма смешивать с действием лада, т.е. с развертыванием звукоряда. Не нужно называть его ни ладом, ни модальностью. – Само по себе действие этого механизма, т.е. выстраивание и логическое упорядочивание высотных связей, всегда одинаково. Это непрерывно самовоспроизводящаяся цепочка квинт (и терций), их сведение в одну октаву путем октавных переносов, и образующиеся при этом комматические замены, которые, как логические мостики, начинают связывать отношения, бывшие в этой цепочке весьма далекими, таким образом, что они становятся максимально близкими и тождественными. В этом – смысл гармонии в музыке, понимать ли ее как гармонию-благоустройство мира-космоса (звуковысотного), или как скрепу, скрепляющую действие всех звуковысот в единство. Данный закулисный механизм как порождает все элементы звуковысотной системы и их логическое взаимодействие, так и дает нам возможность абстрактного осмысления и классификации разных порядков и рисунков данных элементов, в виде тех или иных ладов или тех или иных интервальных родов.

С развитием многоголосной музыки мы наблюдаем новый тип взаимоотношения вертикалей, который называем *тональными функциями* (связями и взаимодействиями вертикалей) и *тональным тяготением*. Смысл его заключается в том, что изначальная цепочка квинт, бывшая сутью закулисного механизма, становится теперь основой для взаимодействия ОТ вертикалей. При таком взаимодействии возникают 2 явления: 1.возможность соединить звуки квинты кратчайшим способом, без опосредования звукорядом, 2.тональное тяготение, за счет непосредственного отношения нами квинтовых отношений к ближайшему родству обертонов в обертоновом столбе. Сам по себе логический принцип, когда наше внимание обращается не на развертывание звукоряда, а на логику взаимоотношений ОТ вертикалей, распространяется далее с квинты и кварты на все более сложные и далекие интервальные отношения, создавая этим возможность нового типа взаимодействий вертикалей, к-рый мы называем хроматической тональностью. – Т.о, *тональностью следует называть такой способ организации звуковысот, когда вертикали подчинены тональным тяготениям*. Именно наличие тональных тяготений создает тональность, а не наличие тоники-центра, которая может или подразумеваться, или отсутствовать.

Исходя из этого, *модальностью, в ее идее, можно было бы называть такой принцип организации, где отсутствует тональность, т.е. тональные тяготения*. При слабой выраженности тональных тяготений наше понимание может склоняться или к тому, чтобы увидеть здесь нечто вроде слабовыраженной, напр, рыхлой тональности, либо к тому, чтобы увидеть здесь модальность. Сама по себе модальность будет проявлять себя тем ярче, чем ярче мы увидим принцип развертывания звукоряда в данной музыке. Но т.к., разумеется, всякая музыка содержит или подразумевает некоторый звукоряд, то в сложных случаях можно склоняться и к тональному, и к модальному пониманию, или же

находить взаимодействие обоих принципов. При этом стоит еще раз обратить внимание на то, что *тональный и модальный принципы не коррелятивны, т.е. могут мирно сосуществовать как различные и взаимодополняющие способы осмысления данной музыки: тональность – как проявление тональных тяготений, модальность – как развертывание звукоряда.*

Если соглашаться со всем вышеизложенным, то следует признать *неудачным определение лада как системности высотных связей.* Думаю, что наука в настоящее время созрела до того, чтобы развести эти два явления. Оставим за ладом звукоряд (думается, данный подход будет максимально адекватен и западному пониманию лада-модуса), а системность вынесем в особую категорию закулисного механизма, порождающего не только звукоряд, но и потенциально все возможные взаимосвязи звуковысот в пределах данного гармонического стиля и техники.

Неудачным следует признать также и *определение тональности как высотного положения лада.* Кто бы из предшествующих теоретиков и как бы ни соглашался с этим определением, все же оно не только не определяет тональность по существу, но и совершенно запутывает это понимание, т.к. любой лад, разумеется, всегда мыслится нами на определенной высоте. Поэтому, *по буквальному смыслу данного определения, любой лад и его развертывание – это уже в каком-то смысле тональность.* Думается, в таком именно направлении эволюционировала мысль у позднего ЮН, когда он, по признанию некоторых его коллег, «стремился отыскивать тональные флюиды во все более и более разнообразных и далеких музыкальных стилях». Это замечание показывает, кстати, что в каком-то смысле *понимание данной музыки как тональной – это, действительно, лишь способ ее осмысления.* При этом, разумеется, никому не запрещается отыскивать тональные флюиды у Палестрины (как и модальные, скажем, у Бетховена). Однако *в своей идее* тональное и модальное, разумеется, разнятся, и разница здесь не в том что тональное – это лишь высотное положение модального, а в том лишь, что тональное – новый способ взаимосвязей, называемых тональными тяготениями, в то время как модальное – опора на развертывание звукоряда. При этом *не в своей идее, а в данной музыке* оба принципа могут совмещаться, как уже было сказано выше.

Итак,

- **лад (модус)** – это звукоряд.
- **тональность** – звуковысотное явление, понятое сквозь призму тональных тяготений.
- **модальность** – звуковысотное явление, к-рое рассматривается преимущественно с т. зрения развертывания звукоряда.
- **системность высотных связей** – внутренний (закулисный) механизм ладообразования, обеспечивающий логическую взаимосвязанность всех звуковысотных элементов за счет единообразного и систематически проводимого принципа порождения этих элементов.
- **интервальный род** объединяет в себе все возможные интервалы, выводимые из данного звукоряда, в том числе и тот «характерный» интервал, благодаря к-рому один род отличен от другого.
- **тональность как высотное положение лада и лад как системность высотных связей** – устаревшие и не вполне корректные определения.

> А интервальный род - оч. сомнительная конструкция. Т.к. род - то, что порождает. И так, что и как порождает интервальный род?

☐Показать цитату

Интервальный род порождает лады, связанные друг с другом общностью праладовой структуры структуры. Например, пентатоника - область звукоотношений в пределах (до) 5-ти квинт. Но в этой области нет центра. Как только центр появляется, появляется система отношений поверх интервальной чистой структуры (Прописные буквы:).

C-d-e-g-a

c-d-e-g-A

c-D-e-g-a

не дописываю, спать ложусь

☐Показать цитату

Это отношения главенства/подчинения, устоя/неустоя, которые вроде бы присущи ладу как гамме звуковысот, но на самом деле это ретроспективные значения звуковысот, которые как пыльца осели на них. На самом деле такой комплекс значений, создающий иерархию, обязан форме, раскрывается исключительно во времени и лишь потом присваивается как бы неподвижным ступеням.

Обратимся, однако, к Теор. курсу гармонии. Если мы сравним текст о ладе на с.42, Классификация ладов, с текстом о родах интервальных систем, от с.126, то мы обнаружим настолько полное совпадение в описании обеих категорий, что, в общем-то, и трудно фактически отличить род от лада, и, в общем-то, эти категории взаимопроникают и взаимопереходят. И сам ЮН на с.42 пишет в скобках: «(Такое деление ладов совпадает в основных чертах с различением родов интервальных систем...)» Пожалуй, единственное отличие рода от лада по учению ЮН заключается в том, что *лад – это все-таки прежде всего звукоряд*. Насчет рода вопрос несколько сложнее, но, думается, одним из существенных признаков рода у ЮН выступает именно то, что *род – некая общая система организации высот, общая для ладов одной группы, принадлежащих к данному роду*. – Все это, думаю, служит несомненным оправданием и объяснением того, почему я, будучи также верным учеником и последовательным последователем учения ЮН, продолжил его мысли дальше, доведя их до логического завершения и сказав, что тогда нужно признать лад (звукоряд) внешним выражением тех закономерностей, которые лежат в глубине устройства рода-лада, с другой же стороны, что тогда *модальность как общее понятие и нужно закрепить за самой этой системностью, т.е. структурой высотных связей*.

Однако, есть и другая плоскость данной проблемы, более глубокая. Дело в том, что мы отождествляем (или смешиваем) два следующих явления. Возьмем, скажем, диатонику. Если, говорим мы, брать диатонику не как определенный лад (т.е. звукоряд от определенного устоя), а как именно *систему связей (то, что ты предлагаешь отождествлять с родом)*, то как тогда определить такой диатонический род? – Как семь квинт, говорим мы. Однако на самом деле семь квинт подряд никогда не дадут нам диатонику, так и оставшись семью квинтами. *Диатоника получится только тогда, когда мы цепочку из семи квинт свернем в одну октаву*. – Нам этот процесс сворачивания представляется до того очевидным, что мы не только не обращаем на него внимания, но еще и заявляем, что, конечно, диатоника – это семь квинт в одной октаве. И это *последование семи квинт* и есть тот закон, та системность, к-рая делает диатонику диатоникой, т.е. именно данным родом. – При этом мы пренебрегаем тем, что есть и *второй закон* или вторая системность, которая также только и делает семь квинт

диатоникой, это именно сворачивание их в одну октаву. И, если вдуматься, эта системность ничуть не хуже и не менее важна, чем первая системность семи квинт. И мы лишь потому не обращаем на нее внимания, что возможна эта вторая системность только при условии *октавного тождества*, к которому мы настолько привыкли, что считаем его аксиомой, не требующей доказательств. – **Так есть, потому что так есть всегда!**

Если же, пока не вдаваясь в выяснение проблемы тождества октавы, согласиться все же, что здесь два равноправных закона, 1. семь квинт и 2. октавное сворачивание, то тогда очевидно, что то явление, которое продуцируют эти системности, само будет лишь следствием их. Т.е. *получившаяся диатоника как звукоряд из семи звуков будет вновь лишь звукорядом, а не системностью*. А системностями будут семь квинт и октавное сворачивание. И поэтому это следствие, т.е. звукоряд, почти ничем не отличается от звукоряда каждого конкретного диатонического лада. Т.е. *это следствие не отличается от лада по существу: и там звукоряд, и здесь звукоряд*. Оно отличается лишь тем, что в конкретном ладе мы привносим в звукоряд еще большую определенность, выделяя устой. – Но, как правильно ты замечаешь, устой – это свойство живой музыки. Мы же пока рассуждаем не о бытовании живой музыки, а об абстрактных категориях.

Здесь можно было бы распространиться несколько больше и заметить, что вообще первоначальной музыкой, видимо, следует считать ладовую организацию устой-неустой. Подробно я это рассматриваю в своей работе. А лад, т.е. звукоряд без устоя, это уже наша абстракция, обобщение при рассмотрении всех аналогичных звукорядов без обращения внимания на конкретный устой. *Не лад без устоя порождает лад с устоем*, а наоборот, из лада с устоем мы выводим лад без устоя, как звукорядную абстракцию и обобщение всех возможных устоев при данном звукоряде. И, как уже было сказано выше, мне кажется неразумным считать такой абстрагированный лад без устоя родом, не только потому, что он ничего не порождает, но и потому, что если ты начал с того, что я зря понятие системности закрепил за модальностью как таковой, тогда как, по-твоему, это свойство рода, то ведь в таком звукоряде без устоя не больше системности, чем в звукоряде с устоем. – Системность же возникает, как мы знаем, когда мы рассматриваем внутреннюю механику, т.е. семь квинт и их октавные переносы. И, опять же, если сказать, что семь квинт, как внутренняя механика, и будет тогда родом, то я снова буду возражать и говорить, что т.к. есть и другая системность, а именно, октавные переносы, и т.к. она ничем не хуже и не менее важна, чем квинтовая, то, значит, тогда придется признать, что и октавные перенесения – это тоже особый интервальный род. А если признавать, что обе системности, квинт и октав, порождают интервалы и интервальный род, то тогда тем более род как следствие этих системностей сам такой системностью не будет. Если и есть в нем какая системность, то это именно системность уже составляющих его интервалов, т.е. *системность следующего уровня. Поэтому нельзя отождествлять интервальный род и внутренний механизм ладообразования*. Т.е. изначальная твоя посылка, что системность высотных связей – это то, что называется интервальным родом, – неверна!

Итак, я думаю, что если системность связей, как внутренний механизм ладообразования, нельзя закрепить ни за звукорядом, с устоем ли или без устоя, ни за категорией рода, то тогда все же наиболее правильным будет признать в явлении этого внутреннего механизма *модальность как таковую*. При этом, думаю я, оба закона, и квинты, и октавы, равноправно будут участвовать в таком понимании модальности. Потому что под модальностью мы всегда и понимаем как некую внутреннюю системность, так и некую привязку к звукоряду. И внутреннюю системность обеспечат квинты, а звукоряд – октавы. Т.е., я хочу сказать, что *объединенное действие двух ладообразующих механизмов, квинт и октав, даст нам как системность структуры (то, что может быть расположено по квинтам), так и системность звукоряда (при этом – расположено в одной октаве). Это и есть подлинная модальность*. Сам же звукоряд, т.е. лад – это внешнее выражение обоих внутренних системностей, квинт и октав.

Возникает тогда и вопрос, что же делать с категорией рода и как это понимать и применять? – Я думаю, что проще всего идти здесь от того буквального смысла, к-рый ЮН вкладывал в это понятие. А именно: 1.понятие род связано у него не с тем, что род нечто порождает, а с логическими понятиями *род – вид*, т.е. *общее – частное*. 2.Полное название у него такое: роды *интервальных систем*. Я нахожу в этом усмотрение того, что буквально нас не столько интересуют здесь системности и законы, а более интересует, *из каких интервалов состоят данные системы*, и интересуют те *характерные интервалы*, по к-рым мы можем отличить один род от другого. Напр, пентатонический род отличается от диатонического характерным интервалом полутона, к-рого нет в пентатонике. Прочий же интервальный состав обоих интервальных родов совпадает. Далее рассматриваются различные виды хроматических полутонов. И т.д.

- *Итак, интервальный род – это состав интервалов, а не звукоряд.*
- *А звукоряд – это лестница, т.е. последовательно взятые звуки.*
- *А системность – это внутренний механизм квинт и октав, именно он порождает как интервалы и род, так и лестницу-звукоряд.*

Вообще, я думаю, что до сих пор этот механизм от Пифагора до Булеза действовал одним и тем же способом: 1.цепочка квинт (и терций), 2.октавные перенесения и 3.комматические замены, дающие разные 4.смысловые значения. **В этом – вся наука о гармонии и вся гармония как область осознанных и рассчитанных звуковысотных отношений.** Такой механизм всегда линеарен: и как вытянутая цепочка квинт и терций, и как свернутость их в одну октаву. Именно в силу такой принципиальной линеарности этого механизма системностей мне и кажется удобным говорить о нем как о модальности в высшем смысле. Тем более, что и сам ЮН давал определение даже ладу как системности высотных связей. Поэтому я просто развиваю его мысль дальше и говорю, что к ладу (звукоряду) это еще имеет мало отношения, зато такую системность высотных связей, т.е. коренные механизмы ладообразования, оч. удобно отождествить с модальным принципом мышления, а последний, опять же, оч. удобно соотнести со структурой звуковысотных отношений. Т.о,

- *Структура звуковысотных связей, понятая с точки зрения ее глубинных и наиболее общих закономерностей и механизмов, это и есть модальность в чистом виде.*
- *Лад (звукоряд) – ее внешнее проявление.*
- *Интервальный род – описание и не механизмов, и не звукорядов, а состава интервалов.*

Пока все.