



ЛАД

Авторы: Ю. Н. Холопов

ЛАД (старославянское – согласие, мир, порядок), одна из важнейших категорий музыки. Л. в эстетич. смысле – приятная для слуха и разумно постигаемая согласованность звуков по высоте; в муз.-теоретич. смысле – системность высотных связей, структурное единство и муз.-логич. соподчинённость звуков; ладами традиционно называют и воплощающие эту системность конкретные звуковые системы (в виде [звукорядов](#)). Л. и [гармония](#) – изначально очень близкие понятия: в Древней Греции термином ἁρμονία обозначали, помимо прочего, «виды октав» (октавные звукоряды). Совпадая на стадии монодич. муз. мышления (см. [Монодия](#)), понятия «Л.» и «гармония» с развитием многоголосия приобрели каждое свой комплекс значений. Гармонию в специальном смысле связывают с созвучиями и их последованиями, Л. – с взаимозависимостью и смысловой дифференциацией звуков системы (одноголосной или многоголосной).

Сущность лада

Л. входит в представление о прекрасном в музыке как сокровенная специфич. «сердцевина», носитель всего самого возвышенного, утончённого. Выражаемое системностью высотных связей «сияние порядка» – главнейшее средство худож. воздействия музыки (в отличие от др. средств – ритма, динамики, высотной линии и прочих, встречающихся и вне музыки). Этим обусловлена эстетич. значимость воплощающих Л. и ясно наблюдаемых категорий и функций. Л. присутствует везде, где в наличии звуковысотная слаженность тонов системы, – в древней (в т. ч. сохранившейся в богослужении) и нар. [модальности](#), включающей пентатонику, диатонику, гемиолику и даже микрохроматику; в модальной гармонии Средневековья и Возрождения; в тональных ладах барокко, венской классики, романтизма и музыки 20 в.; в новомодальных ладах 19–20 вв. (как на диатонической, так и на хроматико-энгармонич. основе) и в т. н. новой тональности 20 в. Согласно рус. терминологич. традиции (Б. Л. [Яворский](#)), понятие Л. объединяет не только [мажор](#), [минор](#) и [натуральные лады](#), но и др. конкретные Л., порой весьма далёкие от классич. [тональности](#). Историческая изменчивость ладовых форм не отменяет сам принцип Л. как системы логически соподчинённых тонов и созвучий. Обобщением понятия Л. является понятие высотной структуры, охватывающее всё многообразие типов звуковысотной организации, как ладовых, так и стадияльно предшествующих ладовым (экмелика), а также возникшие в 20 в. новые звуковысотные явления, уже не укладывающиеся в рамки прежней логич. субординации (их вследствие этого трудно или невозможно считать ладовыми). Термином «высотная структура» целесообразно пользоваться при анализе звуковысотности в [сонорике](#), [электронной музыке](#), [алеаторике](#).

Две модификации принципа Л. – тональность (на основе [тоники](#), в узком смысле – тонич. [аккорда](#) как центра тяготения) и модальность (на основе стабильного звукоряда) – не противоречат друг другу и могут совмещаться в разл. пропорциях. Их противопоставление исходит из того, какой из признаков системы является преобладающим: в модальных ладах доминирует специфич. признак ладового звукоряда (хотя есть и своя система устоев и неустоев), в тональности – специфич. признак взаимодействия [функций тональных](#) (хотя

существен и признак звукоряда, ступени которого обозначаются при помощи ключевых знаков). Модальность часто с лёгкостью принимает облик определённой тональности, но может обходиться и без ощущения тонального центра; ей присущи и специфич. модальные функции. Так же и в тональности могут явно присутствовать специфич. признаки модальных ладов («модализмы»). Тем не менее модальность и тональность различаются принципиально: сущность модальных (монодич.) «ладов» – статич. пребывание в одной интонационной сфере, сущность «тональностей» (мажора и минора) – ладовое действие, внутр. динамизм и активность, целеустремлённость движения.

Звуковой материал, из которого строится Л., существен для любой ладовой структуры и для любого типа Л. Звукоряд как таковой, характерные интервалы, а также созвучия данного лада (напр., в C-dur «до-ми-соль» как центральное) воплощают его эмос, экспрессию, окраску и прочие эстетич. качества. Формирование Л. – диалектически сложный процесс, неотделимый от интонирования (по Б. В. Асафьеву): в пограничном понятии интонации натурально-жизненное непосредственно соприкасается с художественно-музыкальным, душевное переживание переходит в звуковую форму. В историч. процессе интонирования звуковой материал эстетически упорядочивается, образуя стройные формы «согласных звуков». Первичная форма воплощения Л. – мелодич. мотив (попевка); этим обусловлена традиция связывать термин «Л.» с мелодич. звукорядами и называть их ладами (церковные лады). Если звукоряд – это гаммообразно упорядоченная систематика тонов, то Л. – функционирование их значений. С исторически конкретным типом мирозерцания опосредованно связаны характерные звуковые формулы: мелодии-модели в традиц. музыке Востока, типизированные мелодич. последования в музыке зап.-европ. Средневековья, каденционные формулы в старомодальной гармонии (напр., «каденция Ландини») и в классич. мажорно-минорной системе (см. Каденция), – все они, по Асафьеву, составляют «интонационный словарь эпохи». Ладовая формула – предельно лаконичная модель мира в представлении данной цивилизации, своего рода генетич. код музыки, а муз. произведения (как организмы) воплощают, развёртывают этот код во времени.

Эволюция лада и типология ладов

Эволюция Л. отражает поступат. развитие муз. сознания в целом – от форм элементарных к высокоорганизованным, проявляющееся в увеличении охватываемого Л. звукового объёма. По мере развития Л. используются природные свойства акустич. ткани, осваивается «звуковое пространство» (А. фон Веберн) – от пентатоники через диатонику и хроматику к энгармонике (см. Энгармонизм), что подразумевает необходимую для этого роста внутр. реорганизацию ладовых форм. Л. осуществляется как система родства между всеми тонами на основе их связи с устоем; с появлением категории устоя возникает и само понятие Л. как звуковой структуры. Самоидентифицированность устоя-примы осознана одновременно с освоением функции основного тона; историч. тип Л. на «этапе устоя» – опевание тона соседними по высоте звуками. Следующий важнейший тип Л. – модальный, тесно связанный с принципом мелодии-модели (макам, рага, модус, попевка). Сюда относятся монодич. лады с развитым и определённым мелодич. звукорядом (пентатонным, диатоническим, гемимольным, микрохроматическим). На основе устоя-тона складываются отношения консонансов-устоев в горизонтальном развёртывании: кварты, квинты и октавы (см. Древнегреческие лады), осваиваются и др. интервалы. Величайший переворот в эволюции форм Л. – обращение горизонтали в вертикаль, горизонтальных устоев (первоначально кварты, квинты, октавы) в вертикальные (ранее всего в нар. музыке; см. также Органум), переход от модального одноголосия к модальному многоголосию 9–16 вв. Следующий этап эволюции

составляет «гармоническая тональность» (термин К. [Дальхауза](#)) 17–19 вв. (на основе 2 аккордов – мажорного и минорного трезвучий). Множество новых видов высотных структур возникло в 20 в. (преим. со свободным использованием диссонантных комплексов – аккордов, [серий](#), соноров), одновременно возродились раннестадийные, в т. ч. доладовые, формы звуковысотности (напр., экмелич. «дёрти-тоны» в джазе). Помимо осн. типов Л., имеется много промежуточных, относительно устойчивых и самостоятельных видов (напр., европ. модальная гармония эпох [Арс нова](#) и [Возрождения](#)).

1. «Опекаловская» рукопись (17 в.?). Стихера «Приидите, ублажим Иосифа» (начало, остов лада и его общая схема). Главный устой – звук «соль»; местные устои – звуки «фа» и «ре».

2. В. А. Моцарт. «Волшебная флейта». Ария Папагено (начало). Неаккордовые звуки: п – проходящий, в – вспомогательный.

Факторы, образующие Л., действуют неодинаково в разл. системах. В ладах модального типа гл. фактором структуры помимо унисона (1 : 1), как правило, становятся также квинта (3 : 2) и кварта (4 : 3). Квартная (а также квинтовая) координация тонов организует звукоряд; она же регулирует закрепление др. опорных тонов Л. (типично для множества нар. песен). Опорный тон может быть постоянным, но также и смещающимся (ладовая переменность). Наличие опорного тона и его повторения – главный стержень Л.; квартово-квинтовая диатоника натуральных ладов и миксодиатоника обиходного лада (см. [Обиходный звукоряд](#)) выражают простейшие ладовые связи целой структуры (специфика ладовой структуры в примере 1 – в «парящем» характере, отсутствии энергии движения и тяготения).

Исторически первые лады тонального типа (мажор, минор) опираются уже не на кварто-квинтовые, а на квинто-терцовые отношения. В качестве мелодич. остова и центрального элемента Л. фигурирует консонирующее трезвучие – мажорное (6 : 5 : 4) либо минорное (15 : 12 : 10). Гармонич. тональность оказывается особой модификацией Л., «единым ладом» (Асафьев) с двумя [наклонениями](#) (мажорным и минорным). Подобно тому как каждый тон старых ладов регулировался совершенно-консонантными отношениями, здесь он регулируется отношениями несовершенно-консонантными (пример 2). В музыке венских классиков эти отношения к тому же подчёркиваются регулярностью ритмич. смен, симметрией каденций, иерархией лёгких, тяжёлых и вдвойне тяжёлых тактов (см. [Метр](#) в музыке, [Музыкальная форма](#)). Реально тонич. гармония (Т) преобладает над доминантовой (D); субдоминанта (S) в начальном изложении вообще избегается (как и аккорды на побочных ступенях, обогащающие Л., но вместе с тем лишаящие его подвижности). Важнейшие характеристики классич. мажорно-минорной тональности: логич. централизованность (устой-тоника ощущается даже там, где не звучит реально), сильные тяготения, многообразие воплощений

небольшого числа оптимальных естеств. принципов (в конечном счёте отражающих рационалистич. мировоззрение эпохи европ. [Просвещения](#)).

В музыке 20–21 вв. наблюдается тенденция к индивидуализации Л., т. е. к отождествлению его с конкретным,

свойственным данной пьесе или теме комплексом интонаций (мелодических, аккордовых, темброво-колористических и т. д.). В противоположность типовым ладовым формулам прошлого за основу берётся индивидуальный комплекс-модель, порой вовсе вытесняющий традиц. элементы Л., даже у композиторов, в целом придерживающихся тонального принципа. В частности, подбор гармоний только с мажорной основой и с резкими диссонансами, а также сонорная (темброво-колористическая) окраска дублирующих мелодию созвучий дают в результате определённый, однако свойственный только данному фрагменту эффект – предельно интенсивной и обострённой мажорности, где присущий мажору светлый оттенок звучания доведён до ослепительной яркости (пример 3).

3. С. С. Прокофьев. 3-й концерт для фортепиано с оркестром, I часть (фрагмент).

Единство и органичность историч. эволюции Л. состоит в том, что первично развившиеся формы и категории, давая жизнь другим, продолжают в них существовать (напр., модальный принцип мелодич. движения от одной опоры к другой входит в структуру гармонич. функциональной тональности как мелодич. фигурация господствующего в данный момент аккорда). Диалектика историч. эволюции Л. проявляется в том, что каждый последующий, более высокий тип ладовой организации есть в конечном счёте не что иное, как предшествующий, развитый в новых условиях. Этим обусловлена диалектичность и самого понятия Л., вбирающего в себя в качестве разл. смысловых слоёв всю историю своего становления-развёртывания: Л. – соотношение устойчивости и неустойчивости; Л. – мелодико-звукорядная система качественно дифференцированных отношений тонов; к Л. относятся и переменные системы на основе определённого звукоряда без объединяющего централизованного тяготения, и централизованные системы без стабильного звукоряда (как одна из сторон тональности); додекафония выводит музыку за пределы классич. тональной функциональности, но в

то же время развивает некоторые категории Л. (логич. централизация через связь с единым интонационным комплексом-серией; применение центр. тонов; качественная дифференциация звуков и звуковых групп; серийная техника родственна модальной).

Классификация многообразных Л. чрезвычайно сложна. В целом они естественно группируются по родам интервальных систем, образуя классы ладов – диатонические (дорийский, фригийский и др.) и миксодиатонические (лады с обиходным перечнем, лидомиксолидийский, переменнo-звукорядные при едином устое и т. д.), бесполутоновые пентатонные, гемиольные (с увеличенной секундой: «венгерская гамма»), хроматические (симметричные Л., альтерационные Л., лады хроматической системы, лады на 12-тоновой основе), микрохроматические (большинство араб. макамов, инд. шрути и др.). К особым Л. можно отнести, напр., юго-вост.-азиат. слендро и пелог (соответственно 5- и 7-ступенное, относительно равнодольное деление октавы). Любые ладовые системы (особенно ангемитоника, диатоника и хроматика) могут смешиваться друг с другом как в одновременности, так и в последовании (в рамках одного построения). Возможны также переменные структуры (см. Переменный лад).

Учения о ладе

Л. – самый древний предмет исследований в муз. науке (и один из самых древних в науке вообще). Первыми гармонию и Л. в Европе пытались объяснить пифагорейцы (6–4 вв. до н. э.) и [Платон](#). Базируясь на философии числа, они выделили простейшие звукоотношения как фактор, регулирующий ладообразование (консонанс кварты и его связь с явлением тетрахордовости), трактовали Л. и муз. гармонию как отражение мировой гармонии (Л. как микрокосм; см. [Гармония сфер](#)). Отсюда космологич. идеи «мировой музыки» (*musica mundana*) у [Бозция](#), позднее – у И. [Кеплера](#). Др.-греч. учёные ([Аристоксен](#), [Клеонид](#), [Птолемей](#) и др.) разработали теорию и Л., и конкретных одноголосных ладов. Муз. наука раннего Средневековья переосмыслила античные представления о Л. в связи с христианским истолкованием гармонии мироздания. В рамках нового учения лады, описанные у Аврелиана из Реоме и Регино Прюмского, впервые были точно зафиксированы в нотации безымянным автором трактата «*Alia musica*» (ок. 9 в.). Заимствовав из греч. теории названия ладов и их разновидностей – гиполадов (дорийский, фригийский, гиподорийский, гипофригийский и т. д.), ср.-век. наука отнесла их к иным звукорядам. Со структурой ср.-век. Л. связаны термины «финалис» (конечный тон), «тенор», позднее «реперкусса» (господствующий тон), «амбитус» (звуковой объём, т. е. диапазон), сохранившие значение и для позднейших одноголосных ладов. Параллельно с теорией октавных Л. с 11 в. (от [Гвидо Аретинского](#)) развилась практич. система [сольмизации](#), основанная на [зексахорде](#) (просуществовала до 18 в. и оставила заметный след в терминологии теории Л.). В трактате Г. [Глареана](#) «Додекахорд» (1547) впервые теоретически закреплены два Л., ранее не входившие в систему, – ионийский и эолийский (с плагальными разновидностями), звукоряды которых совпадают с позднейшими мажором и минором. Вместе с тем в эпохи средних веков и Возрождения не было создано учение о многоголосных ладах, несмотря на очевидный факт их существования в музыке; многоголосная композиция даже у теоретиков-новаторов (Н. [Вичентино](#), Й. [Тинкторис](#)) описывалась как совокупность одноголосных ладов и гиполадов. Впервые мажор и минор как таковые были объяснены Ж. Ф. [Рамо](#) (прежде всего в «Трактате о гармонии», 1722) на основе «тройной пропорции», т. е. триады S–T–D. В рамках учения о гармонии 18–19 вв. теория Л. развивалась как теория тональности с характерными для неё понятиями и терминами. Новые ладовые системы (как недиадонические, так и диадонические) в зап.-европ. теории получили отражение в трудах Ф. [Бузони](#) («113 различных гамм», микрохроматика), А. [Шёнберга](#), О. [Мессиана](#), Э. Лендваи, А. Даниелу, А. Хабы и др.

В России одним из первых явления Л. исследовал Н. П. [Дилецкий](#) («Идея грамматики мусикийской...», 2-я пол. 17 в.). Он делил музыку на «весёлую» (очевидная параллель с введённым Дж. [Царлино](#) обозначением мажора – *harmonia allegra*), «жалостную» (соответствует минору; у Царлино – *mesta*) и «смешанную» (где перемежаются оба вида); основой «весёлой мусикии» является «тон ут-ми-соль», «жалостной» – «тон ре-фа-ля». В кон. 18 в. Н. А. [Львов](#) обратил внимание на специфич. отличия нар. ладов от европ. системы. В 1-й пол. 19 в. М. Д. Резвой закрепил в отеч. муз. терминологии сам термин «Л.». В. Ф. [Одоевский](#) исследовал особенности ладообразования в рус. нар. и церковной музыке и свойства, отличающие её от зап. мелодики (в т. ч. отсутствие вводнотонного тяготения, строгий диатонизм). А. Н. [Серов](#) подверг критике стремление зап.-европ. учёных всю музыку рассматривать только с точки зрения мажора и минора, признал равноправие двух типов звукоряда – октавного и квартового (со ссылкой на греч. теорию Л.). Рус. качеством Л. он (как и Одоевский) считал строгий диатонизм, возможной заменой зап. модуляции полагал «свободное распоряжение» тетрахордами. В гармонизации нар. песен для соблюдения рус. характера Серов рекомендовал трезвучия побочных ступеней. А. С. Фаминцын (1889), исследуя остатки древних языческих пластов в нар. музыке (и отчасти предвосхитив некоторые идеи Б. [Бартока](#) и З. [Кодая](#)), выдвинул теорию трёх «слоёв» в системе ладообразования – древнейшего

(пентатоники), нового (диатоники) и новейшего (мажора и минора). Д. В. [Разумовский](#) систематизировал лады рус. церковной музыки, развил теорию [осмогласия](#), используя термины «область», «господствующий» и «окончательный» звуки (аналогичные западным «амбитусу», «реперкуссе» и «финалису»); В. М. [Металлов](#) подчеркнул значение совокупности попевок в характеристике [гласа](#). А. Д. [Кастальский](#) показал самобытность рус. нар. многоголосия, его «независимость от правил и догм общеевропейской системы», обратил внимание на рус. формы хроматизма (на расстоянии – «полухрома»). Б. Л. Яворский выделил Л. как самостоят. категорию, разделил понятия Л. и тональности (конкретной высотной организации и её положения на определённом высотном уровне); в противовес традиционной двулладовости европ. мажорно-минорной системы он обосновал множественность ладов (увеличенный, цепной, переменные, уменьшённый, дважды-мажор, дважды-минор, дважды-увеличенный, X-лады и т. д.). От его теории ладового ритма происходит отеч. традиция не относить вышедшие за пределы мажора и минора высотные системы к некоей неорганизованной «атональности», а объяснять их как особые лады. Б. В. Асафьев связал структуру Л. с интонац. природой музыки; ценны в теоретич. отношении анализ Асафьевым ладового многообразия «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, его трактовка 12-ступенных ладов, понимание Л. как комплекса интонаций. Значит. вклад в исследование проблем Л. внесли В. М. [Беляев](#) (идея 12-ступенного Л., систематика ладов вост. музыки), Ю. Н. [Тюлин](#) (два типа ладовых тяготений – «гармоническое» квинтовое и «мелодическое» секундовое; теория переменных ладовых функций), И. В. [Способин](#) (формообразующая роль тональной функциональности; систематика ладов, помимо мажора и минора; трактовка ритма и метра как факторов ладообразования). Проблеме Л. посвящены работы (и разделы работ) У. [Гаджибекова](#), А. Н. Должанского, К. В. [Квитки](#), Х. С. [Кушнарёва](#), С. М. [Слонимского](#), М. Г. Харлапа, позднее Э. Е. Алексеева, Ю. Г. [Кона](#) и др.

Литература

Лит.: Фаминцын А. С. Древняя индокитайская гамма в Азии и Европе... СПб., 1889; Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. М., 1908. Ч. 1–3; Никольский А. В. Звукоряды народной песни // Сб. работ этнографической секции. М., 1926. Вып. 1 (Труды ГИМН); Протопопов С. В. Элементы строения музыкальной речи / Под ред. Б. Л. Яворского. М., 1930–1931. Ч. 1–2; Messiaen O. Technique de mon langage musical. P., 1944. Vol. 1–2; Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки // Серов А. Н. Избр. статьи. М.; Л., 1950. Т. 1; Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956; Ван дер Варден Б. Л. Пифагорейское учение о гармонии // Ван дер Варден Б. Л. Пробуждающаяся наука... М., 1959; Беляев В. М. Комментарии // Джамии А. Трактат о музыке. Таш., 1960; Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966; он же. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971; Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л., 1971; он же. М. И. Глинка. Л., 1977; Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. М., 1972; Проблемы лада. Сб. статей. М., 1972; Должанский А. Н. Избр. статьи. Л., 1973; Bailey T. The intonation formulae of Western chant. Toronto, 1974; Meier B. Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Utrecht, 1974; idem. Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. 2. Aufl. Kassel, 1994; Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975; Алексеев Э. Проблемы формирования лада. М., 1976; Chailley J. L'Imbroglie des modes. P., 1977; idem. Les huit tons de la musique et l'ethos des modes aux chapiteaux de Cluny // Acta Musicologica. 1985. Vol. 57; Auda A. Les modes et les tons de la musique... N. Y., 1979; Daniélou A. Introduction to the study of musical scales. New Delhi, 1979; Хлопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982; он же. Понятие лада в связи с ладовой спецификой русской монодии // Музыкальная культура

Средневековья. М., 1996. Вып. 2; он же. Лады Шостаковича. Теория и систематика // Шостаковичу посвящается. Сб. статей. М., 1997; он же. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Реконструкция. М., 1999; он же. Гармония. Теоретический курс. 2-е изд. СПб., 2003; Clavis Gerberti / Hrsg. von M. Bernhard. Münch., 1989. См. также лит. при статьях [Гармония](#), [Григорианский хорал](#), [Диатоника](#), [Древнегреческие лады](#), [Знаменный распев](#), [Мажоро-минор](#), [Модальность](#), [Музыковедение](#), [Народная музыка](#), [Пентатоника](#), [Симметричные лады](#), [Строй музыкальный](#), [Тональность](#), [Хроматизм](#) в музыке.