

*А. Л. Маклыгин*

## **Пентатоника в теоретических дискуссиях первой половины XX века**

### **Аннотация**

Статья посвящена проблеме научной трактовки пентатоники в музыкальной теории первой половины XX века. Показана специфика данного лада, терминологические версии, эволюция в его трактовке. Отражён относительно широкий спектр научных подходов в понимании пентатоники, обусловленный общетеоретическим и идеологическим контекстом времени конца XIX — первой половины XX века. Принципиально фокусируется внимание на проблеме тонально-многоголосной трактовки пентатоники, получившей разное теоретическое толкование.

**Ключевые слова:** пентатоника, музыкальные культуры Среднего Поволжья, теория лада, гармонизация монодии, национальная музыка в XX веке, музыкально-теоретическая дискуссия.

*А. Л. Maklygin*

## **Pentatonics in the Theoretical Discussions of the First Half of 20<sup>th</sup> Century**

### **Summary**

Pentatonics is the mode system of many national musical practices of the world. A major pentatonic region is the Middle Volga region. In the 20<sup>th</sup> century, the musical science of the region includes sharp discussions on a whole range of issues of the existence of pentatonics. These are the specifics of its pitch organization, terminological versions, and features of evolution in terms of the formation of new national composing practices in the 20<sup>th</sup> century.

The article provides a panorama of scientific approaches in understanding pentatonics, due to the general theoretical and ideological context of the time from the end of the 19<sup>th</sup> century to the first half of the 20<sup>th</sup> century. The role of musical cultures figures of the Middle Volga region (Eichenwald, Gabyashi, Zhiganov, Girshman, etc.) in the development of the theory of pentatonics is particularly noted. Special attention is principally focused on the problem of tonal-polyphonic interpretation of pentatonics, which has received different theoretical interpretations.

**Keywords:** pentatonics, musical cultures of the Middle Volga region, theory of mode, harmonization of monody, national music in the 20<sup>th</sup> century, musical and theoretical discussion.

В 2007 году вышла в свет книга Джереми Дей-О'Коннелла «Пентатоника от XVIII века до Дебюсси» [17]. Это серьёзное и относительно обстоятельное исследование по проблеме функционирования пентатонической ладовости в европейской классической музыке указанного в заглавии периода. В факте появления такого труда, казалось бы, нет чего-то удивительного: исследования по ладовым системам в музыке устной и письменной традиции имеют достаточную периодичность. Вместе с тем указанная книга была встречена в американском музыкально-теоретическом сообществе весьма восторженно, всячески подчёркивалась новизна самой темы и горечь по поводу её «странного и долгого игнорирования». В числе восторженных поклонников находился и, пожалуй, самый авторитетный теоретик североамериканского музыковедения Уильям Кэплин.

Конечно, такой восторженный приём труда Дей-О'Коннелла не может не вызвать позитивной эмоции. Но возникает при этом некоторое недоумение по поводу отмеченного западными коллегами «долгого игнорирования» проблемы пентатоники. В зарубежном музыковедении XX века к ней неоднократно обращались авторитетные учёные, среди которых можно, к примеру, назвать Вальтера Виору [19] и Бруно Неттла [18]. И, конечно, трактовка пентатоники как «игнорируемой проблемы» обусловлена, судя по всему, весьма смутным представлением или очень ограниченным знанием западными теоретиками состояния и достижений российского музыковедения — как в целом, так и относительно конкретных научных проблемных областей, среди которых и пентатоника<sup>1</sup>.

А между тем, казалось бы, относительно частная ладовая проблема, какой может представляться пентатоника (на фоне таких фундаментальных ладовых категорий, как диатоника и хроматика), именно в нашем отечественном теоретическом музыкознании предстала как важная научная проблема со своей судьбой, на которой отразились этнические, идеоло-

гические, социокультурные, научно-мировоззренческие особенности истории отечественной музыкальной культуры минувших полутора веков. И в этом отношении траектория развития «науки о пентатонике» оказалась весьма извилистой, со своими спадами и подъёмами в актуализации проблемы. Более того, здесь наряду с годами относительного затишья имели место невероятные по своей эмоциональной «жгучести» кульминации, где накал дискусионности явно выходил за рамки допустимого нравственного этикета. И своего рода «генеральной кульминацией» можно считать специальную, посвящённую фактически только пентатонике, научную конференцию 1958 года, состоявшуюся в Казани по инициативе ректора Казанской государственной консерватории Н. Г. Жиганова и Я. М. Гиршмана, взявшего на себя миссию главного разработчика пятиступенной теории.

История исследования пентатоники в отечественной науке уходит во вторую половину XIX века<sup>2</sup>. И это обусловлено музыкальной ситуацией того времени, когда принципиально по-новому начинает действовать интерес к «инородческим» культурам, к их богатому песенно-танцевальному наследию как своего рода исходному материалу для композиторского творчества<sup>3</sup>.

На пути ориентального познавательного интереса русских музыкантов неизбежно возникал характерный мир «восточной ладовости» с его полиэтнической многоликостью и самобытностью. Непосредственно к «пентатоновым практикам» внимание принципиально усиливается с 1860-х годов в контексте общего движения русской интеллигенции того времени к просветительским (в первую очередь православным) действиям среди нерусских народов<sup>4</sup>.

Опубликованная в 1870 году программная статья А. Серова «Русская народная песня как предмет науки» [11] явно знаменовала принципиальный поворот отечественных музыкантов к глубокому изучению не только русского фольклора, но и богатого наследия полиэтнической России<sup>5</sup>. И фактически

первый теоретический «залп» по пентатонике в её сущностном и генеалогическом параметре в новоевропейское время был сделан в России стараниями П. Сокальского [14] и А. Фаминцына в конце 1880-х годов [15]<sup>6</sup>. Конечно, эти работы рельефно отражали многие гуманитарные тенденции того времени (стадиальный подход в трактовке эволюции музыкального языка, азиатскую генеалогию происхождения лада). Вместе с тем они чётко обозначили статус пентатоники как важной ладовой категории, обозначив тем самым определённую первопродходческую роль русской теории музыки в разработке данной проблемы<sup>7</sup>.

Указанные отечественные труды по пентатонике оказались активными стимуляторами для возникновения и формирования региональной («средневожжской») линии в исследовании данной области ладовости. Её особенностью стал тот факт, что разработка теории осуществлялась скорее музыкальными этнологами, нежели собственно теоретиками. И это вполне объяснимо, поскольку в это время — рубеж XIX–XX веков — именно этнографы начинают фронтально осваивать огромные пентатоновые вожжско-уральские пространства музыки. В работах С. Рыбакова [8; 9] и В. Мошкова происходит формирование двух основных проблемных аспектов понимания этнической пятиступен-

ности: структура лада с его типологической спецификой и её гармонические потенции в плане взаимодействия с европейской тональной многоголосной системой.

Первая проблема — пентатоника как ладовый феномен — получила в теории XX века многоликое отражение. Но все понятийные градации так или иначе сводятся к двум основным: лад трактуется как цельная структура со своим внутренним сцепляющим «кварто-квинтовым каркасом» и лад есть структура составного порядка на трихордной основе.

Квартовый подход оказался весьма востребованным в трактовке пентатоники первых десятилетий XX века. Он исходил от известного стадиального понимания данного лада как отражения архаического периода «эпохи кварты», согласно теории Сокальского. Но он также наблюдался в монодийной интонационной специфике народной песенности с её широкой поступенностью и экспозиционным охватом всего пентахорда. К примеру, в татарской протяжной песне «Тяфтиляу» уже первая фраза включает все пять тонов лада (*e-fis-a-h-cis*), а последующие транспозиционные высотные сдвиги так или иначе опираются на кварто-квинтовый каркас (*a-e-a*) (см. пример 1).

Именно такая картина ладовой опорности в народной песенности позволила С. Рыба-

1

## Татарская народная песня «Тяфтиляу»

Largo ♩ = 112

И - зе - (е)л бу - (у)й - кай - за - ры,

а - й, ка - я - - - лык

пол - ков - ник Тяф - ти - ляу

кову и его последователям сформировать, по сути, модальную концепцию кварто-квинтовой (принципиально нетерцовой!) гармонизации. В предисловии к изданию своих обработок 1922 года Рыбаков пишет: «Применение европеизмов в виде секстаккордов, квартсекстаккордов, септаккордов, сложных далёких модуляций, грузных аккордов и т. д., является, по моему мнению, опасным с точки зрения сохранения народности напевов и допустимо при особой осторожности лишь в редких случаях. Напротив, применение пустых и параллельных квинт, унисонов, октав, кварт, выдержанных тонов, на фоне которых разыгрываются темы... ведёт к хорошим результатам» [9. С. 3]. Не исключено, что Рыбаков и его единомышленники опирались на кварто-квинтовые гармонические опыты кучкистов, особенно в области отражения образов ориентального порядка<sup>8</sup>.

В таком характеристическом подходе проявилась теоретически оправданная логика, обусловленная именно «чутким этнографизмом» мышления региональных первопроходцев исследования фольклора: пентатонная мелодия трактовалась как принципиально особая область звуковысотного мышления, достаточно отстранённая от европейской ладовой системы. Отсюда и кварто-квинтовая рецептура гармонизации, которая трактовалась как имманентная применительно к пентатонике. Этим и объясняется достаточно распространённая в 1920–30-е годы в творчестве первых национальных композиторов техника кварто-аккордовой окраски пентатонного мелоса, тактика избегания по возможности терцовой гармонической интервалики (С. Габяши, А. Ключарёв, Ф. Павлов, И. Палантай, Я. Эшпай) (см. пример 2).

Подспорьем в такого рода «внетерцовых установках» является доминировавшая в то время «азиатская» концепция генезиса пентатоники, терминологически обозначенной как «китайская гамма» («индокитайская гамма»). Эта идея, проманифестированная в отечественной теории ещё А. Фаминцыным (вслед за немцем Р. Вирховым), оказалась весьма живучей, позволившей вполне аргументированно доказывать нетональный (нетерцовый, неевропейский) подход в гармонизации. А шире, тем самым показать некоторую независимость «нового подхода» от абсолюта действовавших тогда европоцентристских установок<sup>9</sup>. Это чётко сформулировал ещё в 1897 году С. Рыбаков: «...установление тональности инородческих мелодий — вопрос сложный и недостаточно ещё выясненный и во всяком случае не может производиться по приёмам западноевропейской музыкальной теории» [8. С. VII–VIII].

В какой-то мере идея обособленности нового явления в многоголосии выразилась в появлении термина «пентатонная гармония». О ней пишет в 1928 году А. Никольский: «...как не ограничена в своих ресурсах пентатонная гармония, она в то же время является в высшей степени желанной в музыке, т. к. своеобразие её *quasi* аккордных созвучий и их своенравная логика в последованиях приносят (через обработку песенных мелодий) необыкновенную свежесть в гармонию, непочатость и очарование „примитива“, взамен избитых или же изысканно-новых сложнейших построений» [5. С. 86]<sup>10</sup>.

Так или иначе, в высказываниях значительной группы музыкантов идеи соответствия исходной народной мелодии и её гармонической «расцветки» явно указывают на усиливающееся

2

С. Габяши. «Сак-Сок», фортепианная партия



внимание к модальным подходам в гармонизации, предтечи к которым были в русской музыке как у кучкистов, так и в такой особой области композиторского творчества, какой была церковно-певческая практика. В том или ином виде эти идеи высказывались начиная с суждений В. Одоевского, а затем Ю. Арнольда, Д. Аллеманова и других<sup>11</sup>.

В гармонически «поисковые» 1920-е годы обозначается и противоположная позиция в установках на образ пентатонного многоголосия. Высказанные А. Эйхенвальдом в 1923 году мысли (возможно, как реакция на сборник обработок С. Рыбакова 1922 года и суждения С. Габяши) чётко отражают склонность к европейскому подходу: «Но больше всего меня поражало установившееся мнение, даже среди музыкальных татар, что мелодии народных песен не поддаются правильной гармонизации и татары не воспримут своих песен в европейской художественной обработке» [16. С. 11].

Интуиция Эйхенвальда оказалась во многом прозорливой, поскольку опыты молодого С. Сайдашева явно базировались на европейских терцовых принципах и тональной функциональности<sup>12</sup>. В определённой мере они сформировали национально приемлемый многоголосный стиль после нескольких десятилетий разнонаправленных, не лишённых нарочитости в звучании гармонических и фактурных поисков<sup>13</sup>.

Вместе с тем на первых порах гармонические трактовки пентатоники, предложенные Сайдашевым, вовсе не вызвали единодушного восторженного приёма. Конечно, романтический порыв русской революционной песенности с её диатонической основой не мог не оказать влияния на развитие слуховой идиоматики «новой» (композиторской) музыки в пентатонных республиках. Нельзя не учитывать и дореволюционные «вторжения» гемитонного мажора и минора в городской фольклор татар и чувашей за счёт заимствованной «извне» песенности. Однако «острый полутон» тональной системы (нижний вводный тон), неизбежно появившийся вместе с европейской функциональной системой (а именно с доминантой), вновь актуализировал проблему адаптации пентато-

ники и европейской гармонии. Споры развернулись в Казани на страницах журнала «Яналиф» в начале 1930-х годов.

Стоит выделить здесь позиции Султана Габяши — пожалуй, самого теоретически образованного татарского музыкального деятеля того времени. Прочно опираясь на расцветшую в 1930-е годы стадильную теорию, внушительно поддерживаемую И. Сталиным, Габяши активно провозглашал путь татарской музыки в сторону «более высокой» по своему развитию семиступенной ладовости со всем динамизмом её полутонных тяготений<sup>14</sup>.

Надо заметить, что проблема «вводного тона» вовсе не оказалась сугубо поволжской. Она обозначилась еще в XIX веке в связи с формированием русского национального стиля в представлениях ряда музыкантов. Против «большой терции на доминанте» (или, иначе говоря, разрешающегося в тонику полутона 7-й ступени) принципиально выступил Одоевский: «Существует лишь случайно в исконно русском пении и не может быть возведён в основной принцип» [7. С. 489].

Активное становление новых национальных композиторских практик в 1930–40-е годы вызвало новые повороты в дискуссионной траектории пентатонного лада. Трансплантация европейских жанров на доселе не освоенные «восточные территории» неизбежно вызвала новые музыкально-речевые ситуации. Необходимость образного показа «сильных страстей» в опере (в героических ариях, увертюре, хоровых сценах) или симфонии (прежде всего в разработке) требовала более массивного включения европейских динамизированных ладов в мир национальной комфортной пентатонности. И как результат: уже не вызывает неприятия складывающаяся гибридикация в терминологии, когда пентатоника окрашивается в европейские тона: «пентатоника мажорного наклона», «пентатоника минорного наклона», а то и более жёстко — «мажорная пентатоника», «минорная пентатоника». Как показало время, это были ещё начальные опыты терминологического конструирования, которые разовьются во второй половине XX века в более сложные вербальные миксты типа «пен-

татонически организованной гексатоники или гептатоники» [1. С. 17].

Но главный дискуссионный ракурс оказался вовсе не терминологический, а непосредственно связанный с новым и широким эмоционально-выразительным спектром, который требовался для жанров крупной формы. Такие свойства этих форм, как динамическое становление, контраст, звуковысотное (гармоническое) и тематическое противопоставление, развёртываемость и разработочность материала, кульминация, требовали соответствующих «сопровождений» в ладовом параметре, конкретнее — большой ладовой экспрессии. Все эти требования, безусловно, сталкивались с тонко чувственной природой ангемитоновой структуры пентатоники. Взлом её неизбежно вёл к потере звуковой национальной самобытности<sup>15</sup>. Отказ от ладовой модернизации создавал сложные гармонические проблемы для композитора по части соблюдения осваиваемого европейского жанрового этикета.

Именно в это время включаются в пентатоновую дискуссию два известных столичных музыковеда — Р. И. Грубер и А. С. Оголевец. Суть их позиций конкретна: пентатоника представляется образно ограниченной ладовой системой. В качестве примера «неравнодушного» отношения к пентатонике можно привести слова А. Оголевца: «Пентатоника должна представляться как комплекс аморфный, нейтральный, не насыщенный энергией, спокойный, застылый, статический, крепкий, трезвый, здоровый и т. п.» [6]. Верно пишет М. Кондратьев, что данный лад в середине XX века имел «достаточно невысокий статус: то ли самостоятельной ранней (в значении „примитивной“) системы, предшествующей диатонике, то ли „недоразвившейся“ диатоники» [4. С. 40].

Разумеется, сложившийся в отечественном музыкальном сообществе образ «бедной» пентатоники ставил в весьма сложное и творческое, и психологическое положение композиторов поволжских республик. Неудивительно, что уже во второй половине 1940-х годов началась постепенная борьба за художественную реабилитацию пентатоники. Первыми ласточками стали научные и практические наработки

в области гармонизации народных ладов, осуществлённые сотрудниками московской Фольклорной комиссии, руководимой Н. Я. Брюсовой. В её составе успешно работал Я. А. Эшпай. Пентатонической рецептурой также занимался композитор и исследователь тувинского народного творчества А. Н. Аксёнов. Результаты работы комиссии в 1947 году были адресованы Оргкомитету Союза советских композиторов в преддверии знаменательного Съезда этого творческого содружества в 1948 году<sup>16</sup>.

Но главным событием и генеральной кульминацией в истории дискуссионного сохранения пентатоники в пространстве всё более усиливающейся модернизации музыкального языка стал крупный (почти двухнедельный) научный форум — Теоретическая конференция композиторов и музыковедов Поволжья, Урала и Сибири, проходивший в Казани зимой 1958 года. И надо заметить, что полемический накал высказывавшихся мнений вовсе не привёл к примирению позиций, а, напротив, инициировал продолжение постоянных и эмоционально горячих битв вокруг всего лишь пятиступенного лада.

## Примечания

- 1 Конечно, на создание такого рода «ослабленной» информационной коммуникационности повлиял ряд факторов: железно воздвигнутые идеологические «редуты» с обеих сторон биполярного XX века, различный ход и приоритеты музыкально-теоретических наук (к примеру, можно назвать то феноменальное стратегическое действие теории Х. Шенкера в американском музыковедении, в отличие от отечественной науки, где интерес к идеям австрийского учёного появился только в последней четверти века без последующего всеохватного их продвижения).
- 2 Вопросы трактовки пентатоники в XIX веке освещены в нашей статье, опубликованной в «Музыкальной академии» в 2023 году: *Маклыгин А. Л.* Пентатоника: у истоков отечественной терминологической рецепции // Музыкальная академия. 2023. № 4. С. 156–165.
- 3 Среди примеров, отражающих эту тенденцию, можно назвать кавказскую поездку М. Балакирева в середине 1860-х годов, которая фактически превратилась в определённой степени в фольклорную экспедицию. Её результаты в значительной степени оказали влияние на музыкальное мышление композитора. В этом ряду можно указать и интерес С. Танеева к музыке «горских татар».
- 4 Показательна реакция министра просвещения (!) России того времени Д. Толстого, посетившего Среднее Поволжье в конце 1860-х годов: изумившись наличию разных проживавших тут народов и их полной неграмотности, он резко повелел открыть начальные учебные заведения для выведения этнических масс из состояния образовательного мрака.
- 5 Ярким примером творческого интереса к пентатоновым мелодиям народов Среднего Поволжья стал струнный квартет «Волга» Н. Афанасьева, показательно удостоенный первой премии на камерно-инструментальном конкурсе в 1860 году, проведённом РМО.
- 6 Речь идёт о теоретическом внимании к пентатонике именно в новоевропейское время. Разумеется, «история вопроса» уходит в глубокое историческое прошлое: здесь можно назвать античного мыслителя Клеонида и его «пентатон» и, разумеется, древнекитайскую теорию пентатоники.
- 7 Инициативу в возвращении и относительно новом понимании термина «пентатоника» можно отдать Гельмгольцу [См.: 2].
- 8 В одной из статей С. Слонимский называет, по сути, квартовую вертикаль (*a-d-g-h-e*) «аккордом-монограммой» М. Балакирева [См.: 12. С. 10].
- 9 В отечественной музыкальной теории приоритет в реабилитации термина «пентатоника» принадлежит К. Квитке (1926 год) [См.: 3].
- 10 В установках А. Никольского продолжает действовать тенденция, идущая из музыкально-эстетических установок XIX века, отражающих приоритет многоголосной обработки народной песенности как средства облагораживания исходного и «сырого» (сравнение Н. Римского-Корсакова) материала: «Скрытая, но легко чувствуемая пентатонная гармония марийской песни делает последнюю вдвойне интересной и ценной как *благородный* [выделено нами. — А. М.] материал для музыкального этнографа и композитора» [5. С. 86].
- 11 Известен принципиальный тезис В. Одоевского, что древнерусская музыка — это не тональность, а гласы, требующие соответствующей гармонизации. Его «антисептаккордовый подход» (впоследствии поддержанный Рыбаковым) можно обнаружить в критике творчества Варламова, у которого очевидно выступает «итальянизация» русской народной песни: «Берёт народную песню, искажает её мелодически, а затем септаккорды» [7. С. 491]. Модальный колорит можно обнаружить и в «индо-китайской книге» А. Фаминцына, когда он пишет: «...старинная народная музыка не знает ни минора, ни мажора, а только свой 5-тоновый звукоряд» [15. С. 124].
- 12 В своих воспоминаниях М. Музафаров, описывая начало своего вхождения в композиторский мир, приводит пример наставнического воздействия Сайдашева именно по части формирования музыкального мышления: «Мы, молодые музыканты, начавшие в то время изучать нотную грамоту, быстро усваивали внесённую Салихом в татарскую музыку полифонию. Если раньше Салих учил исполнять татарские мелодии с подголоском (вторым голосом), то теперь он постепенно усложнял задачи» [10. С. 59]. В этих наблюдениях просматривается важная характеристика в формировании пентатонного многоголосия: путь начинался с простых полифонических фактур. В подобном ключе и в то же время работал первопроходец марийской композиторской музыки И. Палантай.
- 13 Сложный путь поисков новой гармонии в начале XX века красочно описал скрипач И. Козлов, вспоминая своё дуэтное музицирование с Г. Зайпиным, выступившим в роли пианиста-аккомпаниатора. Исполняли они татарскую народную песню «Ашказар» в обработке самого Козлова, предоставившего для партнёра ноты: «Но каково было моё изумление, когда я услышал, что от моей обработки в его [Зайпина. — А. М.] исполнении осталась одна только народная мелодия, а остальное представляло какую-то дикую, безграмотную и бессмысленную импровизацию, когда гармония часто не соответствует мелодии» [Цит. по: 13. С. 50].
- 14 Подробно установки Габяши на вопросы развития ладовых систем в татарской музыке описаны в нашей статье: *Маклыгин А. Л.* Султан Габяши: с «мечтой» о семиступенности // Вестник Казан-

ского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 4. С. 103–108.

- <sup>15</sup> Данный мотив — сохранения татарского музыкального мироощущения — проходит постоянной нитью в творческих «метаниях» молодого Н. Жиганова, отражённых в его письмах в пору написания своих первых опер: от «Качкын» (конец 1930-х годов) и до «Намуса» (начало 1950-х годов).
- <sup>16</sup> Надо заметить, что рецептурная работа велась и в других национальных регионах страны. И, конечно, здесь нельзя не назвать изданные в 1945 году «Основы азербайджанской народной музыки» У. Гаджибекова. Этот труд помимо фольклорной уникальности имел важное значение как практическое пособие для национальных композиторов по тактичному примирению европейского многоголосия и мира мугамных ладов.

## Список литературы

## References

1. Валитова Л. Н. Пентатоника в ладовых структурах народной музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль. М.: МДОЛК, 1987. С. 3–14.  
*Valitova L. N. Pentatonika v ladovyh strukturah narodnoj muzyki* [Pentatonic scale in modal structures of folk music]. *Muzykal'nyj jazyk, zhanr, stil'*. Moscow, MDOLK, 1987, pp. 3–14. (In Russ.)
2. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. 3-е изд. СПб.: Либроком, 2013. 592 с.  
*Gel'mgol'c G. Uchenie o sluhovyh oshhushhenijah kak fiziologicheskaja osnova dlja teorii muzyki* [The doctrine of auditory sensations as a physiological basis for the theory of music]. 3rd ed. Saint Petersburg, Librokom, 2013, 592 p. (In Russ.)
3. Квитка К. В. Пентатоника у славянских народов // Квитка К. В. Избранные труды. В 2 т. Т. 1. М.: Советский композитор, 1971. С. 279–285.  
*Kvitka K. V. Pentatonika u slavjanskih narodov* [Pentatonic scale among the Slavic peoples]. *Kvitka K. Izbrannye trudy*. In 2 Vol. Vol. 1. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1971, pp. 279–285. (In Russ.)
4. Кондратьев М. Г. О динамике музыкально-теоретического статуса пентатоники // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 37–46.  
*Kondrat'ev M. G. O dinamike muzykal'no-teoreticheskogo statusa pentatoniki* [On the dynamics of the musical-theoretical status of the pentatonic scale]. *Muzykal'naja akademija*. 1999, no. 4, pp. 37–46. (In Russ.)
5. Никольский А. В. Несколько замечаний о свойствах и особенностях марийской песни // Марий Эл. 1928. № 1. С. 84–86.  
*Nikol'skij A. V. Neskol'ko zamechanij o svojstvah i osobennostjah marijskoj pesni* [Some remarks on the properties and features of the Mari song]. *Marij Jel*. 1928, no. 1, pp. 84–86. (In Russ.)
6. Оголевец А. С. Введение в современное музыкальное мышление. М.; Л.: Музгиз, 1946. 469 с.  
*Ogolevec A. S. Vvedenie v sovremennoe muzykal'noe myshlenie*. [Introduction to modern musical thinking]. Moscow; Leningrad, Muzgiz, 1946, 469 p. (In Russ.)
7. Одоевский В. Ф. Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами // Труды первого Археологического съезда в Москве. Т. 2 / Ред. С. Уваров. М.: Синодальная типография, 1871. С. 484–491.  
*Odoevskij V. F. Mirskaja pesnja, napisannaja na vosem' glasov krjukami s kinovarnymi pometami* [Secular song, written in eight voices with hooks with cinnabar markings]. *Trudy pervogo Arheologicheskogo s'ezda v Moskve*. Vol. 2. Ed. S. Uvarov. Moscow, Sinodal'naja tipografija, 1871, pp. 484–491. (In Russ.)
8. Рыбаков С. Г. Музыка и песни Уральских мусульман с очерком их быта. СПб.: Издательство Академии наук, 1897. 330 с.  
*Rybakov S. G. Muzyka i pesni Ural'skih musul'man s ocherkom ih byta* [Music and songs of the Ural Muslims with an essay on their life]. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Akademii nauk, 1897, 330 p. (In Russ.)
9. Рыбаков С. Г. 50 песен татар и башкир с текстами, переводами и гармонизациями. М.: Музгиз, 1922. 37 с.  
*Rybakov S. G. 50 pesen tatar i bashkir s tekstami, perevodami i harmonizacijami* [50 Tatar and Bashkir songs with lyrics, translations and harmonization]. Moscow, Muzgiz, 1922, 37 p. (In Russ.)
10. Салих Сайдашев. Статьи и воспоминания / Ред. С. И. Раимова и З. Ш. Хайруллина. Казань: Татарское книжное издательство, 1970. 127 с.  
*Salih Sajdashev. Stat'i i vospominanija*. Ed. S. I. Raimova, Z. Sh. Hajrullina. Kazan', Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1970, 127 p. (In Russ.)
11. Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки // Советская музыка. 1936. № 10. С. 16–42.  
*Serov A. N. Russkaja narodnaja pesnja kak predmet nauki* [Russian folk song as a subject of science]. *Sovetskaja muzyka*. 1936, no. 10, pp. 16–42. (In Russ.)
12. Слонимский С. М. Балакирев — педагог // Советская музыка. 1990. № 3. С. 7–12.  
*Slonimskij S. M. Balakirev — pedagog* [Balakirev — teacher]. *Sovetskaja muzyka*. 1990, no. 3, pp. 7–12. (In Russ.)
13. Смирнов Л. М. Жизнь в музыке. Казань: Татарское книжное издательство, 1972. 76 с.  
*Smirnov L. M. Zhizn' v muzyke* [Life in Music]. Kazan', Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1972, 76 p. (In Russ.)



14. Сокальский П. П. Русская народная песня (великорусская и малорусская в её строении мелодическом и ритмическом и отличия её от основ современной гармонической музыки). Харьков: Адольф Дарре, 1888. 368 с.  
*Sokal'skij P. P. Russkaja narodnaja pesnja (velikorusskaja i malorusskaja v ejo stroenii melodicheskome i ritmicheskom i otlichija ejo ot osnov sovremennoj garmonicheskoi muzyki) [Russian folk song (Great Russian and Little Russian in its melodic and rhythmic structure and its differences from the foundations of modern harmonic music)]. Har'kov, Adol'f Darre, 1888, 368 p. (In Russ.)*
15. Фаминцын А. С. Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе, с особым указанием на её проявление в русских народных напевках, с многочисленными нотными примерами. С.-Петербург: Типография Ю. Штауфа (И. Фишона), 1889. 174 с.  
*Faminsyn A. S. Drevnjaja indo-kitajskaja gamma v Azii i Evrope, s osobennym ukazaniem na ee projavlenie v russkih narodnyh napevah, s mnogochislennymi notnymi primerami [The ancient Indo-Chinese scale in Asia and Europe, with special reference to its manifestation in Russian folk tunes, with numerous musical examples]. Saint Petersburg, Tipografija Ju. Shtaufa (I. Fishona), 1889, 174 p. (In Russ.)*
16. Эйхенвальд А. А. Народная песня и музыка казанских татар // Вестник просвещения. 1923. № 7–8. С. 10–13.  
*Jejhenva'ld A. A. Narodnaja pesnja i muzyka kazanskih tatar [Folk song and music of the Kazan Tatars]. Vestnik prosveshhenija. 1923, no. 7–8, pp. 10–13. (In Russ.)*
17. Day-O'Connell J. Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy. Rochester: University of Rochester Press, 2007. 529 p.  
*Day-O'Connell J. Pentatonicism from the Eighteenth Century to Debussy. Rochester, University of Rochester Press, 2007, 529 p. (In Engl.)*
18. Nettl B. Cheremis Musical Styles. Bloomington: Indiana University Press, 1960. 108 p. (In Engl.)  
*Nettl B. Cheremis Musical Styles. Bloomington, Indiana University Press, 1960, 108 p. (In Engl.)*
19. Wiora W. Older than Pentatonic // Studia memoriae Belae Bartók sacra / Ed. B. Rajeczky. New York: Boosey and Hawkes, 1959. P. 183–206. (In Engl.)  
*Wiora W. Older than Pentatonic. Studia memoriae Belae Bartók sacra. Ed. B. Rajeczky. New York, Boosey and Hawkes, 1959, pp. 183–206. (In Engl.)*

*Об авторе*

**Маклыгин Александр Львович**  
Казанская государственная консерватория  
имени Н. Г. Жиганова  
Доктор искусствоведения, профессор  
Заведующий кафедрой теории музыки  
Россия, Казань  
dmaklygin@yandex.ru

*About author*

**Maklygin Alexander Lvovich**  
Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov  
Doctor of Art History, Professor  
Head of the Department of Music Theory  
Russia, Kazan  
dmaklygin@yandex.ru