

Э. Е. Алексеев

Ранне-
• фолкклорное
интонирование



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

Э. Е. Алексеев

РАННЕФОЛЬКЛОРНОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ

Звуковысотный аспект

МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1986

Ответственный редактор
Е. М. Левашов

Рецензенты:

Н. М. Бачинская

Л. Н. Лебединский

Алексеев Э. Е.
А 47 Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. — М.: Сов. композитор, 1986. — 240 с.

Работа представляет собой музыкально-теоретическое исследование, основанное на сравнительном изучении разнонациональных фольклорных образцов в историческом и эстетическом ракурсах. Объектом исследования являются преимущественно ранние пласты песенного фольклора народов нашей страны и зарубежных стран.

Глава 1. ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ

«Если протяжную великорусскую песню, основанную на диатонике, с длинными ритмическими периодами и сложной мелодией, сравнить с заклинаниями якута, построенными на своеобразных хроматизмах, с делением тона на 3 и даже на 4 доли, с удивительным дрожанием голоса на двух звуках, напоминающим триллер, в виде припева, то эти два примера кажутся настолько далекими друг от друга, что обобщение правил их строения кажется невозможным.

Но если не забывать, что каждый народ имеет свои оригинальные национальные черты, что его музыка, песня отличаются таким же своеобразием, как и язык, литература, обычаи, то, отказавшись „объять необъятное“, исследователь сначала должен будет сузить сферу своей работы и сосредоточить внимание на определенном районе. После того как некоторые выводы будут выяснены, установлены, можно перейти к проверке их путем сравнения с соседними областями, потом с более отдаленными, а затем с другими, родственными народностями, постепенно расширяя, таким образом, круг исследования» (Линева 1909, XLIX).

Эти слова, сказанные в самом начале века и обращенные к будущим исследователям фольклора, воспринимаются как своего рода программа, условия для осуществления которой складываются лишь в наши дни. Я имею в виду не столько тот реальный исторический факт, что вследствие тесного контакта произошло заметное сближение якутской песенности с русской (как и с песенностью других народов нашей страны), и не только то, что благодаря этому, а также благодаря изысканиям фольклористов в них обнаружили весьма близкие в жанрово-стилевом отношении пласты. Главное заключается в том, что самый взгляд на народную песню, и в частности на ладоинтонационную ее сторону, стал значительно глубже и шире, и в результате оказалось возможным охватывать явления, раньше казавшиеся несовместимыми.

Программа, намеченная замечательной русской собирательницей, проста и логически безупречна. Однако реальный путь становления музыкальной этнографии был иным. С первых же своих

шагов, еще не располагая достаточным материалом, наука эта стремилась к самым широким обобщениям. Это хорошо видно на примере немецкого *vergleichende Musikwissenschaft* (сравнительного музыкознания), охотно обращавшегося к музыке так называемых «примитивных» народов, но не всегда имевшего возможность разобраться в ее конкретном жизненном предназначении, в частности — в содержании и поэтических особенностях песенных текстов. Характер современной компаративистики, в противовес этому, определяется не только качественно иным уровнем, достигнутым в освоении отдельных культур, но и тем, что их сопоставление ведется теперь, как правило, не академическими музыковедами, обращающимися к фольклорным истокам с высот абстрактного теоретизирования, а успешнее всего практическими собирателями, приобретшими свою научную квалификацию в условиях сложившихся национальных фольклористических школ. Сталкиваясь с инациональным материалом, такой фольклорист-практик обычно обладает достаточным опытом изучения родного фольклора и сопутствующей этому опыту осторожностью.

Собственный практический опыт учит фольклориста прежде всего тому, что к народной песне нельзя подходить с предвзятыми нормами, с теоретическими концепциями, сложившимися заранее и вне данной фольклорной реальности. Гибкость взглядов и методов, готовность к их пересмотру остаются одним из главных условий успеха при обращении как к своему, так и к чужому фольклору. Фольклористы острее других музыковедов должны чувствовать условность, историческую и стилевую ограниченность, казалось бы, самых незыблемых школьно-академических правил, и именно это определяет их скептическое отношение к любым универсальным теориям, каких бы обобщенных и общепризнанных свойств музыкального языка — а именно к таким свойствам относится упорядоченная звуковысотность — они ни касались.

Тем не менее к построению подобных обобщающих теорий — если не универсальных, то, по крайней мере, приложимых к целой группе принципиально сходных мелодических культур — музыкальная наука постоянно стремится, и сегодня со значительно большим основанием, чем раньше. Успехи на этом пути уже обозначились, однако скорее в области ритма, чем лада, в то время как в звуковысотной сфере они как раз особенно желательны, поскольку именно здесь коренится качественная специфика музыки как искусства, специфика, обнимающая все национальные культуры и легче всего ощущаемая именно вне рамок отдельных культур.

Исследование ладоинтонационных закономерностей национального музыкального мышления (то есть закономерностей наиболее сложных и глубинных), как правило, становится делом всей жизни ученого. Вряд ли научный подвиг Белы Бартока, с успехом исследовавшего песни ряда соседних народов (венгров, румын, юго-западных славян), можно считать нормальным явлением в сфере фольклористической деятельности. Разумеется, выход за

пределы отдельной культуры всегда необходим (хотя бы для того, чтобы лучше осознать ее национальные черты), но действительно удачные результаты этого контакта с другими, особенно неродственными культурами во все времена истории музыки — редчайшее исключение. (Здесь можно вспомнить испанские впечатления Глинки, турецкие или североафриканские записи того же Бартока.). Тем не менее выход этот становится теперь как никогда желателен, ибо он диктуется не только логикой развития самой фольклористики, но и потребностями музыковедения в целом.

Обращение к инациональной песенной практике становится в фольклористике повседневным явлением. Все чаще в теоретических исследованиях делаются попытки охватить как можно большее число культур, а потому учащаются и пересечения на одном и том же фольклорном материале различных теоретических подходов, разных исследовательских методов и стилей. И это само по себе отраднo, ибо не только способствует более емкому и разностороннему суждению о народной песне в целом, но в столкновении и борьбе мнений ведет к испытанию и совершенствованию каждой теоретической концепции в экстремальных условиях, а в результате — к усовершенствованию общей методологии музыкально-фольклорных исследований.

* *

*

«Если мы анализируем произведение очень хорошо изученного стиля, то мы можем определить происхождение, значение и роль почти каждого встречающегося нам формального приема... Но если мы имеем дело с произведением очень мало изученного стиля, то констатация многих формальных факторов может оказаться бесполезной, так как нам ничего не известно об их значении в данном стиле; при попытке же сделать из этих констатаций „выводы“ мы неизбежно начинаем либо всецело сводить анализ к упомянутым элементарным предпосылкам, либо трактовать значение наблюдаемых приемов с точки зрения их роли в каком-либо другом (лучше нам известном) стиле, то есть во всяком случае покидаем историческую точку зрения» (Мазель 1971, 10—11).

Покинуть историческую точку зрения — самая большая и, к сожалению, самая реальная опасность при переходе к задачам сравнительной фольклористики. Если по отношению к работам, посвященным локальным фольклорным культурам, основное марксистское требование — раскрывать содержание любого художественного явления, выводя его из базиса, из его «земного ядра» через стиль, — представляется сегодня само собой разумеющимся, то применительно к межнациональным исследованиям это требование все еще необходимо настойчиво акцентировать. В работах сравнительно-фольклористического плана предварительная социально-историческая дифференциация материала представляется едва ли не решающим условием, поскольку плодотворным, как показывает практика, оказывается сопоставление лишь принципиально сопоставимых явлений, сходство которых может быть поня-

то как генетически либо стадиально обусловленное. Это в полной мере и, быть может, прежде всего относится к ладоинтонационным исследованиям, ибо исторически и социально недифференцированный подход делает совершенно бесплодным самое тщательное описание даже такой, казалось бы, легко поддающейся формализации стороны фольклорной мелодики, как ее внешнее звуко-рядное строение. Тем более — если проблема лада рассматривается не на внешнезвуко-рядном, а на содержательном, функционально-интонационном уровне, что даже и в отдельно взятой фольклорной культуре представляет собой задачу чрезвычайной сложности.

Несмотря на усилия ряда поколений ученых, нерешенных вопросов в ладоинтонационной области все еще значительно больше, чем во всех других разделах музыкальной теории. Проблемы лада, с необходимостью включаемые в неразрывный круг еще более общих и еще более сложных проблем мелоса, сегодня со всею очевидностью выдвигаются на первый план в качестве ключевых научных проблем. Без их повторной постановки и решения становится сомнительным дальнейшее продвижение музыковедческой мысли во всех иных сферах. Ладовые закономерности — закономерности звуковысотного упорядочения, теснее всего связанные с содержательной стороной мелодики, оказались не постижимыми до конца вне органических и многозначных связей с другими сторонами музыкального целого, с закономерностями метроритмическими, композиционными, тембровыми, с исполнительскими моментами, более того — вне все более очевидной и сложной корреляции с, по существу, внемузыкальными, контекстно-ситуационными факторами: с жанрово-бытовой, социально обусловленной функцией, с поющим словом, с ритмом и пластикой танцевального движения.

Нерасторжимая связь лада с общемелодическими закономерностями и через них с самым широким кругом общехудожественных проблем особенно остро ощущается при обращении к ранним стилевым пластам народной песенности, где вообще исходный синкретизм художественного мышления сказывается сильнее. И не случайно именно от исследователей раннего фольклора ожидают сегодня новых идей и решающего слова в дальнейшем продвижении ладомелодической теории. Это и понятно, ибо общепризнанным в современной науке путь постижения наиболее сложных общественных и природных явлений — это путь обращения к истокам.

Сказанное означает, между прочим, что ни одна сколько-нибудь значительная проблема лада не может быть решена на современном уровне как проблема чисто теоретическая. Ибо по самой своей сути проблемы лада являются проблемами историко-генетическими. Как ни одна другая сторона музыкального целого, лад может быть понят до конца путем исследования конкретных путей его формирования. Недаром психофизиологи переводят вопрос о ладовом чувстве целиком в область человеческой памяти (Теплов, 1961, 131), а основную причину индивидуальных различий в восприятии лада видят в несходстве условий, в которых формирует

ся долговременная музыкальная память отдельного человека (Леви, 1966, 42). Распространяя этот взгляд на предмет сравнительной фольклористики, главную причину национальных ладовых различий мы можем искать в несходстве исторических путей возникновения тех или иных типов, форм, стилей мелодического мышления, закрепляемых посредством долговременной памяти индивида в вековой народно-песенной традиции.

* *

*

Чем длительнее и сложнее путь, пройденный той или иной культурой, тем, как правило, определеннее и ярче проявляются ее национальные ладомелодические особенности. Но чем дальше в глубь времен мы пытаемся заглянуть, тем больше проблемы индивидуальных и национальных различий уступают место проблемам общности коренных свойств мелодического мышления, принципиального единства его исходных логических норм. Трудно сказать, в какой мере в этом повинно обманчиво интегрирующее действие исторической дистанции, однако решающим, надо полагать, все же является действительное совпадение логических истоков, исходных принципов освоения звуковысотного пространства¹.

«В музыке любой из экзотических музыкальных культур вначале шокированное ухо вскоре начинает улавливать и смысл, и организованность, и благозвучие, то есть в целом сходства между явлениями различных эпох и культур явно перевешивают различия» (Леви 1966, 43). Константируя это, психологи справедливо ставят вопрос о «биологических и психофизиологических постоянных» в музыкальных наклонностях человека, об исходном наборе «эмоционально-акустических единиц», о первичном «эмоционально-акустическом коде», расшифровка которого требует объединенных усилий теории музыки и психофизиологической теории мозга. Поскольку непосредственный контакт между специалистами соответствующего профиля пока еще проблематичен, значительно более результативным сегодня является четкое осознание общей социально-исторической обусловленности первоначальных форм ладомелодического мышления, подкрепленное осознанием также и коренящейся в ней общности его эстетических норм.

У раннефольклорного пения своя социальная почва, свои спен-

¹ «Ученых озадачивает мелодическое сходство древнейших пластов песенности цивилизованных народов и этнически не связанных ни с ними, ни между собой различных племен, находящихся еще на стадии родовой общины, в географически недостижимых друг для друга частях света, — пишет один из наиболее вдумчивых современных исследователей музыкального фольклора. — В ряде случаев этот древний музыкальный язык имеет международные черты не только в сходстве ладовых систем, но и в семантике интонационных ячеек» (Коргузалов 1975, 240—241). И далее: «Музыкальные (интонационные) формы фольклора не только более консервативны, чем словесные: они носят более общий и постоянный характер типологических интонационных „констант“ со словесными текстами и находятся в прямой зависимости от бытовой функции данного песенного акта» (241).

цифические общественные функции, а следовательно, и своя эстетика, основы которой во многом не совпадают с положениями эстетической теории, сформировавшейся на фундаменте профессионального искусства европейской ориентации. «Фактически лишь неевропейская музыка заставляет нас вспомнить, что по-настоящему представляет собой чистая мелодия», — пронизательно заметил Э. Хорнбостель, имея в виду, разумеется, не только формально-технологический, но также и эстетический аспект мелодического творчества. И не случайно, вступив на путь обновления, современная композиторская мысль вновь и вновь обращается к стилизованным и эстетическим нормам экзотического и архаического мелаоса. Достаточно напомнить здесь эволюцию, прослеживающуюся от Дебюсси к Мессияну во Франции или, скажем, от Стравинского до представителей нашей «новой фольклорной волны».

На ранних этапах развития общества функции музыкального начала поистине всепроникающи. Трудно назвать жизненную сферу, в которой музыкальные элементы не играли бы заметную и существенную роль. В культурах раннего типа музыка сопровождает человека от первых до последних его шагов, и даже память о нем дольше всего сохраняется в песнях. Пением мать усыпляет а у некоторых народов — также и будит младенца (например, коми-зырян до сих пор бытуют специальные будильные песни¹), пением сопровождают родители его первые игры. И с пением же подавляющего большинства народов человек уходит. Помимо специальных ритуальных плачей и особых поминальных песен, здесь стоит сказать о своеобразных поющих завещаниях, известных ряду народов, и в частности якутам, у которых они носят название *суланны ырыата* — «прощальное пение» (в том числе и тех людей, которые в обыденной жизни, до своего смертного часа, не пели). Человек того душевного склада, который формируется в раннюю эпоху, не только часто поет на людях, в непосредственном с ними общении, но и постоянно поет про себя, оставаясь наедине с природой, которую его воображение населяет сонмами духов. Человек этот поет не только в радости, но и в горе, не только бодрствуя, но и во сне, не только будучи здоровым, но и впадая в тяжелое нервное расстройство. Для него пение — такая же насущная потребность, как и обычная речь, ибо, между прочим, язы песни понятнее духам, общение с которыми столь же повседневное, как и общение с реально существующими соплеменниками. Это вполне очевидно, например, в фольклоре обитателей нашего Крайнего Севера, согласно традиционным взглядам которых общение с духами происходило отнюдь не только при посредничестве шаманов. О том же свидетельствуют описания музыки и быта многих народов, населяющих другие континенты².

¹ См.: Рочев Ю. Г. Детские «будильные» попевки. — В сб.: Этнография и фольклор коми. Сыктывкар, 1972, с. 58—69.

² Помимо музыкально-этнографических описаний, которые мы будем не цитировать по ходу исследования, хочется обратить внимание читателя на увлекательную книгу Дугласа Локвуда «Я — абориген», вышедшую в русском пе-

Таким образом, пение в первобытном обществе — это не только искусство, не только особая форма художественного самовыражения, но во многом еще и сама жизнь в ее повседневном, бытовом проявлении. В условиях синкретической нерасчлененности форм общественного сознания, при отсутствии письменности и при исключительно изустной передаче любых традиций пение является одним из несущих стержней всей духовной культуры. Без него не обходится ни примитивная религия, ни мораль, ни зачатки философии или истории — этой коллективной памяти племени, без него не существует поэзии. Все, что содержит в себе общественно значимую мысль, что следует донести до каждого и закрепить в памяти поколений, как правило, должно быть спето¹.

* *
*

В исходной синкретической культуре, признаки которой продолжают проглядывать и сегодня в традиционном фольклоре большинства народов, поэзия и музыка не существовали порознь, они представляли собой две неразрывные стороны одного сложного целого. Даже в стадиально несравненно более позднем «музыкальном» искусстве античного или средневеково-ренессансного типа две эти стороны еще не обособляются полностью. В то время как словесная сторона представляется собственно «творчеством — поэзией», музыка остается «искусством — техникой, мастерством» (Харлап 1972, 222), то есть во многом всего лишь формой существования поэзии. Но даже и такое, самое общее и условное расчленение словесно-музыкального целого оказывается невозможным в песенных культурах раннефольклорного типа, хотя предпосылки подобного распределения функций между словом и пением, конечно, намечаются и здесь.

Когда поэтический язык еще не располагает достаточным арсеналом средств обособления от повседневной разговорной речи,

реводе (М., 1971). Записанная со слов выходца из австралийского племени алава, эта необычная автобиографическая повесть дает, в частности, представление о той роли, которую играют пение и таец в жизни одного из наиболее примитивных сообществ.

¹ Собственно говоря, и сейчас, в условиях всеобщей грамотности и массовых средств коммуникации, лучшим способом утвердить что-либо в общественном сознании остается песня, особенно в тех ее формах, которые близки к фольклорным. В связи с этим стоит, между прочим, еще раз вспомнить о талантливых песенных выступлениях большевиков-агитаторов в первые годы Советской власти, о выступлениях, особенно действенных в далеких якутских улусах. Память о таких выступлениях, использующих традицию эпических импровизаций или запевов к круговому танцу, жива до сих пор. Насколько прочно внедряется в музыкальный быт подобное «митинговое» песнетворчество, влияющее злостное содержание в привычные фольклорные формы, мне довелось убедиться не только в Якутии, но и в Бурятии, Хакасии, в Монголии и Калмыкии, в Туве и Башкирии, в Адыгее и Абхазии. Повсюду агитационные песни революционных лет заметно потеснили традиционный репертуар в памяти целого поколения народных певцов.

своими собственными, автономными способами внутренней организации (строго упорядоченная ритмика и строфика, многообразие рифм и т. д.)¹, он пользуется простым и безотказным приемом, сразу же поднимающим его над обыденной речью,— особым высотным выверенным произнесением слова, его мелодизацией. Остранение слова пением уже само по себе превращает его в компонент искусства, пение становится своего рода знаком необыденной, возвышенной речи; поющая речь являет собой самую раннюю форму устной поэзии.

Постоянная и четкая ритмическая пульсация, так же как и звуковысотное упорядоченное интонирование, внося в речь подчеркнутое звуковое единство, формируют (наряду с характерным тембром) особую звукопространственную среду, в которой замыкают певца, возвышают его над слушателем и, давая ему дополнительные средства воздействия, одновременно ограждают его от вторжения извне. Аудитория (если она есть) настоятельно нуждается внять певцу-сказителю и ограничивается в попытках вступить в прямой диалог, возможный лишь во время естественных пауз в его пении. К тому же напевная интонация невольно активизирует композиционно-конструктивное начало в речи, строже подчиняя ее периодичности дыхания. Она же способствует рождению мощной творческой инерции, вызывая равномерную пульсацию сосредоточенной мысли и подстегивая тем самым креативные, созидательные способности сказителя. Возможность развернутых внесмысловых зачинов и вставных вокализаций вместе с неизбежным замедлением темпа напевно произносимого текста создает особый комфорт для образной фантазии певца, предоставляя ему дополнительные временные возможности для обдумывания и припоминания сюжетной интриги, для оттачивания самого поэтического слова. Если же к этому прибавляется систематический и однородный распев каждого из слогов, превращающий их, по существу, в равнодлительные стопы, как это происходит в традиционной поющей поэзии якутов, то практически любое художественно осмысленное и периодическое чередование словесных образов переходит в размеренную поэтическую декламацию.

Отчего не допустить, что именно таким, столь простым и естественным путем некогда складывались великие эпические поэмы древности? Недаром один из проницательных исследователей Якутии, слушая ее эпических певцов, давно уже заметил: «Если правда, что древние когда-то распевали Илиаду и Одиссею, то они, я полагаю, должны были делать это именно так, как теперь якуты поют свои знаменитые олонго» (Серошевский, 1893, 48).

Так или иначе, но сегодня ученые всерьез надеются воскресить, казалось бы, навсегда умолкшие памятники древнего музыкального искусства, опираясь на знания о соответствующих пластах со-

¹ Сами эти способы организации поэтической речи, кстати сказать, как правило, формируются во многом на базе музыкальных факторов.

хранившегося до наших дней фольклора¹. Сделать это отнюдь не легко, ибо в наши дни большинство уходящих в глубокую древность традиций стремительно иссякают. В частности, доживает свои дни эпос, полноправно функционирующий лишь в единичных культурах. Давно уже и, за немногими исключениями, окончательно порвали с музыкой такие ведущие отрасли культуры, как наука и право, медицина и философия. В качестве редких и экзотических исключений сохраняются в быту отдельных племен реликтовые связи этого рода (например, антифонное пение спорящих сторон во время судебных разбирательств в некоторых африканских поселениях). А происходящее время от времени на принципиально ином техническом уровне возврата к взаимодействию с музыкой в таких областях, как эксперименты в суггестологии или музыкотерапия, воспринимаются как совершенно неожиданные.

Между тем в прошлом, к тому же для многих народов не очень далеко, пение было совершенно неотъемлемой частью таких жизненно необходимых общественных функций, как руководящая функция инициатора-распорядителя обряда, врачующая или охранительно-профилактическая функция колдуна-знахаря, образовательная и воспитательная функция наставника-сказителя. В их пении, по самой своей сути предполагающем слушателя-соучастника, были заложены глубокие корни профессионализации музыкального искусства, становившегося постепенно все более усложняющейся деятельностью специализирующихся в этой области мастеров, искусства, потребность в котором диктовалась не только эстетическими факторами, но прежде всего социально-исторической необходимостью, насущными жизненными запросами общества.

* *
*

Становясь или еще не успев стать подлинным искусством, пение всегда остается самым непосредственным образом связанным с первичной и органически присущей человеку во все времена потребностью в эмоциональном самовыражении. И этой исконной человеческой потребностью в не меньшей мере, чем непосредственной социальной необходимостью, обусловлено исключительное место, занимаемое одиночным пением в ранней культуре. Примечательно в этой связи рассуждение Н. Чернышевского о природе лирической песни: «Какова первая потребность, под влиянием которой человек начинает петь?.. Человек, находящийся под влиянием чувства радости или печали, делается сообщителем, этого

¹ В качестве обнадеживающего примера приведу вышедшую двумя изданиями книгу А. Лорда (Lord Albert V. The Singer of Tales.— N.-Y., 1960, 1968), в которой реставрируются отдельные мелодические контуры средневекового эпоса и гомеровских поэм на основе многостороннего анализа живых южнославянских эпических традиций. Среди отечественных работ подобного рода могу назвать полемически заостренную попытку Л. Кулаковского воссоздать русский дружинный мелос по ряду фольклорных источников и тщательно изученным материалам «Слова о полку Игореве» (Кулаковский 1976).

мало: он не может не выражать во внешности своего чувства.. Каким же образом выступает во внешний мир чувство?.. Чувство радости и грусти рассказом, когда есть кому рассказать, и пением, когда некому рассказать или когда человек не хочет рассказывать» (Чернышевский 1938, 91). Вывод, к которому подводит читатель, полемически заострен и в нашем контексте весьма показателен: «Пение первоначально и существенно, подобно разговору,— произведение человеческой природы, а не произведение искусства» (там же).

В действительности пение может быть и тем и другим. Обращенное к слушателю, оно становится преимущественно произведением искусства, хотя еще и неотделимым полностью от быта но уже впрямую отражающим органическую потребность в эмоциональном сообщении. При этом выделяется прежде всего коммуникативная функция пения, а следовательно, так или иначе учитываются сложившиеся нормы его восприятия. Интимное же пение для себя (нередко это лишь негромкое напевание или даже интонирование «про себя»), оставаясь в основном актом непроизвольного эмоционального самовыражения, порой даже и не вполне контролируется человеком, и в этом смысле действительно является безыскусственным продуктом его природы. Однако это отнюдь не значит, что действующие в обществе песенно-мелодические нормы при этом игнорируются или сколько-нибудь существенно нарушаются. Напротив, поскольку пение «про себя» не ставит целью воздействие на слушателя, оно, как правило, не мобилизует в полной мере творческие способности певца, являющиеся той главной силой, которая сознательно ставит под сомнение существующие песенно-мелодические нормы и тем самым способствует их совершенствованию. Более того, именно в бессознательном напевании адекватнее всего отражается общий уровень мелодической культуры данного общества, достигнутый в результате многовекового последовательного развития и доступный каждому его члену¹.

Но даже исключительно для себя, даже во сне «народные певцы не поют естественно, как птицы». Прав видный американский фольклорист Алан Ломакс, которому принадлежат эти слова и который, подобно многим другим бихевиористски ориентированным западным антропологам культуры, считает, что «любое пение есть поведение, которому обучаются» (Ломакс 1968). И «концертное» пение для публики, и интимное пение для себя в конечном счете определяются и формируются общей интонационной атмосферой эпохи. Между этими видами пения постоянно происходит взаимодействие, обмен нормами, общим эмоциональным тонусом, конкретными мелодическими идеями, оборотами, попевками. Это

¹ Подробно коммуникативные аспекты музыкального языка в его фольклорных и профессионально-композиторских проявлениях рассматриваются в готовящейся к изданию работе автора «Фольклор и современность. Социокультурные проблемы народной музыки», где данным проблемам посвящена специальная глава («Фольклор в коммуникативно-информационном освещении», с. 82—137 рукописи).

легко наблюдать в современном музыкальном быту, но, по-видимому, точно так же обстоит дело во всех культурах и во все исторические времена вплоть до ранних сообществ. Другое дело, что нормы раннефольклорного искусства не осознаются до конца его носителями и творцами, зачастую не имеющими склонности к отвлеченному теоретизированию. И более всего это относится к нормам звуковысотности, не осознающимся до конца и на значительно более поздних стадиях развития музыкального искусства. Если согласиться с М. Харлапом, что на фольклорной стадии еще не складываются жестко канонизированные метрические и ладовые формулы и свобода импровизации ограничивается лишь приблизительными рамками традиционных форм, то придется вслед за ним признать, что «эти формы проявляются не как строго осознанные правила, а как „законы природы“, обнаружить которые должно научное исследование» (Харлап 1972, 226).

Если пение для других как в прошлом, так и в настоящем обнаруживает решительную тенденцию профессионализироваться — передавать свои навыки из поколения в поколение, последовательно совершенствуя их, то пение для себя в значительно большей мере остается неизменным во все времена, в любой период развития культуры, всегда будучи более непосредственно связанным с исходными психофизиологическими нормами элементарного мелодического мышления. Если можно так выразиться, оно всегда стадияльно первично по отношению к современным ему профессиональным формам художественного, концертного пения. Поэтому, между прочим, бытовое пение большинства народов обладает чертами общности в значительно большей мере, чем пение народных профессионалов. Для того чтобы воспринять мелодическое творчество последних, необходимо в значительно большей степени вникнуть в его содержание и формы, приобщиться к определенной национальной традиции, осмыслить ее нормы и конкретные приемы. Бытовое же пение, первичное и чрезвычайно скромное как по своему содержанию, так и по формам выражения, обычно более понятно постороннему музыкальному уху, общедоступно в самом прямом смысле этого слова. Рассматриваемое же под вполне определенным, ладогенетическим углом зрения, естественным для данного исследования, именно оно представляет собой особую ценность, ибо является практически неиссякаемым источником самовозрождающихся ранних форм мелодического творчества.

Другой неиссякаемый фонд для изучения ранней мелодики — пение детей. Как и категория «взрослых» песен «для себя», оно представляет особый интерес для исследователей проблемы происхождения лада, поскольку теснее любого другого связано с природными первоосновами интонирования (по существу, значительная часть детского песнетворчества — это результат спонтанного, произвольного самовыражения). Общеизвестен среди исследова-

телей фольклора и особый, принципиальный консерватизм детской музыкальной среды, которая удерживает в своем сознании многие реликтовые формы песенной мелодики, из века в век сохраняет и как бы вновь воспроизводит, нередко в упрощенно трансформированном виде, наиболее архаические ее типы. Но помимо этого обстоятельство, позволяющего судить, например, о древних обрядах по их пережиточным формам в детском игровом репертуаре, внимание ученых по традиции привлекается к пению детей предположением особых онтофилогенетических параллелей, связывающих сами принципы детского музыкального мышления с первоистоками пения вообще.

Конечно, аналогия между искусством далекого прошлого и пением современных детей весьма условна. Сегодня наука далека уже от того, чтобы придавать этим аналогиям решающее значение для выяснения исторических путей формирования лада¹. Но тем не менее возможность параллелей самого общего плана отрицать трудно, и потому пренебрегать постоянно умножающимися материалами разнонационального детского фольклора отнюдь не следует. Если конкретные пути освоения звуковысотного пространства детьми разных национальностей и разной культурной среды могут во многом не совпадать с данными исторической фольклористики, то последовательность главных этапов этого освоения оказывается в логическом плане принципиально общей. Данные сравнительной фольклористики, с одной стороны, и свидетельства психологов, изучающих развитие детского музыкального слуха, с другой — позволяют доказательно различать как в исторической перспективе, так и в динамике индивидуального становления две основные стадии. На первой стадии воспринимается и воспроизводится только общее направление и приблизительные масштабы мелодической кривой, на второй стадии к этому обобщенно-линейному ее восприятию прибавляется ощущение более или менее точных интервальных соотношений. Констатирующий это на основании многих экспериментальных работ, выполненных как в нашей стране, так и за рубежом, Б. Теплов (1985, 111) отмечает к тому же, что «первая стадия свидетельствует о тембровом восприятии высоты, о том, что музыкальная высота еще поглощается тембром». Но, по существу, то же самое утверждает многими авторитетными специалистами в области сравнительной фольклористики и в отношении целых культур архаического типа. Ф. Блуме, например, считает, что большинству этих культур свойствен «специфический тембровый спектр», особый «звуковой колорит»,

¹ Согласно К. Квитке, онтофилогенетические параллели могут иметь лишь вспомогательное значение для изучения архаических форм музыкального мышления и должны постоянно проверяться иными, научно более достоверными данными, поскольку «дети продвигаются вперед в сфере звуков не тем трудным путем, которым шли первобытные люди», и «ребенок не вырабатывает сам музыкально-звуковую систему: вокруг него уже есть готовое звуковое стилизованное окружение, чего не было в зародышевой стадии музыки» (Квитка 1973, 23).

который «даже в большей степени, чем звуковысотное движение, определяет собой характер музыки» (Блуме 1963, 372—386).

* * *

Выделив для себя, таким образом, два наиболее предпочтительных пласта для наблюдения особенностей раннефольклорного интонирования в современных музыкальных культурах — произвольное музыкальное самовыражение взрослых (пение «для себя») и детский фольклор, — мы должны еще раз подчеркнуть их принципиально сольный характер, а также ограниченное воздействие, оказываемое на них музыкальным инструментарием.

Коренные расхождения, наблюдаемые в двух типах музыкального мышления — монодически-одноголосном и многоголосно-хоровом, — отчетливо проявляются во многих сторонах мелодики и едва ли не более всего в звуковысотно-ладовой сфере. Это особенно заметно в тех народно-песенных культурах, где подчеркнута сольные стилевые пласты соседствуют и взаимодействуют с вполне сформировавшимися многоголосными жанрами хорового пения. Опытный собиратель безошибочно различает в репертуаре одного и того же певца принципиально сольные напевы от одноголосных версий хорового распева, причем различить это нередко оказывается возможным уже на уровне звукоряда. На том же основании могут оказаться отнюдь не бесперспективными и попытки возродить утраченную многоголосную культуру тех народов, в одноголосном пении которых, в самой его мелодической структуре сохранились следы многоголосного мышления.

В последнее время в фольклористической литературе нередко высказывается мысль о том, что вовсе не обязательно считать одноголосие первичным, исходным способом музыкального мышления. Не без оснований некоторые авторы (в том числе и автор этих строк — см.: Алексеев 1967) видят еще более ранние истоки музыкального мышления в предшествующем выделению сольного голоса начальном разноголосии. На приоритете многоголосия (первобытной полифонии) убедительно настаивает, в частности, М. Харлап (1972, 251 и далее), который заявляет даже, что «вместо все еще волнующего музыковедов вопроса о происхождении многоголосия следует поставить противоположный вопрос — о происхождении одноголосия», ибо «музыка изначально была многоголосной»¹. Тем не менее, учтя несовпадение исходной разноголо-

¹ Сходную точку зрения высказал в своей посмертно опубликованной работе С. С. Скребков: «Видимо, одноголосное пение складывается как монодическое воспроизведение ранее созданных коллективных музыкальных интонаций. Эти коллективные интонации [...] сами могли быть унисонными [...] Но они могли быть и с элементами гетерофонии, с импровизационными подголосками — тогда их одноголосное воспроизведение становилось монодическим обобщением многоголосия, или просто пением одного из подголосков, или вариантов интонации (то, кстати говоря, часто наблюдается в практике народного музцирования и до сих пор). Поэтому одноголосное музыкальное интонирование в своей древнейшей начальной стадии формирования надо рассматривать как производное от коллективного» (Скребков 1973, 26).

сицы, как правило, высотно неупорядоченной, с более или менее определенными ладовыми нормами подлинной, строго скоординированной по вертикали многоголосия, мы должны будем признать необходимость прежде всего изучить закономерности одноголосного интонирования, поскольку именно в одноголосии (как для каждого поющего в ансамбле, так и для любой культуры в целом) первоначально складывается и закрепляется осваиваемая звуковысотность. Помимо всего прочего, только по монодическим нормам возможно осмыслить вклад каждого участника первичной, высотно неупорядоченной полифонии (гетерофонии).

Все сказанное оправдывает предпочтение, отдаваемое в настоящей работе материалу принципиально сольных, монодических культур. Хотя, строя теорию монодической звуковысотности, мы, разумеется, не можем пройти мимо факта существования культур с абсолютным преобладанием многоголосного стиля мышления. В частности, к таким культурам относится фольклор многих районов Грузии, где одиночное пение почти не практикуется, если не считать таких принципиально сольных жанров, как аробные или колыбельные песни. Но даже и в одноголосных колыбельных напевах этих областей нередко так или иначе отражается господствующий стиль трехголосного хорового распева.

Глубокая укорененность многоголосного склада мышления во всех без исключения жанрах грузинской песни подчеркивается многими исследователями, в том числе одним из самых серьезных — Ш. С. Асланишвили, который выделяет в этом смысле лишь некоторые одиночные сванские плачи (см., например, рукописный русский перевод его неизданной работы «Формы многоголосия в грузинской народной песне», с. 27).

Я и сам имел возможность убедиться в этом во время фольклорных экспедиций в Западную Грузию, в частности в Сванетию, Абхазию и Аджарию, проведенных совместно с грузинскими фольклористами. В Аджарии, например, нам с большим трудом удалось записать несколько подлинных монодий, в которых не обнаруживались бы следы многоголосного распева. Зато даже при первом слушании напевы эти резко отличаются своим звуковысотным складом от всех остальных песен данного региона. Отмечу, кстати, что музыкальный фольклор Аджарии привлекает внимание не только богатством и сложностью хоровой полифонии, но и поразительной стойкостью этой уникальной многоголосной культуры, сохранившейся вопреки трехвековому порабощению, насильственному отуречиванию и фактической смене религии. Великолепная сохранность высоких образцов средневековой грузинской музыки в памяти народных певцов Аджарии тем более поразительна, что мусульманская религия в принципе избегает многоголосного пения. В то же время мне не удалось обнаружить в музыкальном быту аджарских грузин сколько-нибудь заметных влияний тюркоязычного фольклора или культовой монодии ислама.

Что же касается большинства культур смешанного типа, то в них нас прежде всего будет занимать сольно-песенный пласт, а ярко выраженные многоголосные жанры будут привлекаться только для того, чтобы оттенить закономерности, в нем обнаруживающиеся.

* *
*

Многое из сказанного в принципе следует повторить и по поводу соотношения вокального и инструментального начал как по существу, так и под углом зрения конкретных целей данного ис-

следования. На несходство вокального и инструментального типов мелодики, легко обнаруживающееся в строении соответствующих ладозвукорядов, указывают большинство авторов. Звукорядное противопоставление поющей и исполняемой на инструментах фиксированного строя музыки в качестве своего рода лейтмотива проходит через многие фольклористические работы, посвященные музыке разных континентов. Примером, относящимся к сравнительно далекой для нас культуре, может служить фрагмент из статьи Карлоса Исамитта о чилийском фольклоре: «Инструментальная музыка арауканов основывается на тех натуральных звукорядах, которыми располагают их музыкальные инструменты. Вокальная, напротив, содержит все виды интервалов, в том числе и такие, которые с трудом поддаются точному вычислению» (МКСЛА 1974, 117). Сходную мысль высказывает в специальной статье о музыкальных инструментах арауканов Хуан А. Оррего-Салас: «Хотя пение и наложило определенный отпечаток на их инструментальное исполнительство (например, восходящее глиссандирование в конце большинства музыкальных фраз), вокальная и инструментальная практика тем не менее остаются связанными каждая со своей собственной идиоматической сферой, отличающейся одна от другой» (там же, 135)¹.

Понятно, что основным объектом изучения должна быть в настоящей работе именно вокальная музыка, и причем такая, становление которой проходило без сколько-нибудь значительного воздействия инструментального сопровождения. Если мы действительно хотим наблюдать истоки звуковысотного мышления в их чистом виде, то должны сосредоточить исключительное внимание на первом и главном музыкальном инструменте, полученном человеком от природы, — на его голосе. Нельзя игнорировать, разумеется, то исключительное воздействие, которое было оказано на установление точных интервальных соотношений развитием инструментов фиксированного строя, но вместе с тем трудно было бы отрицать, что само появление этих инструментов лишь окончательно закрепляло то, что в основном уже было найдено человеком в его настойчивых голосовых экспериментах.

«В то время как человеческий голос и инструменты без фиксированных ладов являются, условно говоря, сферой свободного в интервальном отношении мелодического творчества — музыкальные инструменты с фиксированной шкалой служат средством закрепления исторических этапов развития мелодики и вместе с этим отдельных ладообразований и целых ладовых систем». Рассуждая подобным образом, В. М. Беляев не без основания видел в

¹ Замечу попутно, что, если судить по описаниям авторов указанных статей, сходство между музыкальными культурами никогда не соприкасавшихся народов, основанное исключительно на конвергентных факторах историко-социального характера, может быть до удивления близким. Музыка арауканов, этого беспримерно стойкого народа, который в течение трех с половиной веков вел борьбу с испанскими завоевателями, имеет немало черт, тесно перекликающихся с музыкой горских народов Кавказа, Кавказ или Центральной Азии.

музыкальных инструментах фиксированного строя «ранний эквивалент нотной письменности» (Беляев ЛСМН, 1—2). Вытекающая отсюда объективная ценность тщательных и всесторонних обмеров сохранившегося древнего музыкального инструментария не должна тем не менее ставить под сомнение необходимость первоочередного обращения к живой человеческой интонации, тем более что ее высотные нормы, как выясняется, отнюдь не прямо и не точно переносятся в конструкцию музыкальных инструментов.

Когда-то Р. Валлашек весьма безапелляционно высказал мысль, что только сохранившийся до наших дней и подвергнутый тщательному обмеру музыкальный инструмент дает «единственную возможность зафиксировать определенный тип гаммы в определенных звуковых ступенях» (1893, 175). Однако уже тогда многие исследователи не отрицали чисто вокальных возможностей происхождения и развития точно фиксированных интервалов. Об этом писал, в частности, К. Штумпф (1911, 31, 42), ссылаясь на музыку ведда, не знавших музыкальных инструментов, но владевших тем не менее вполне определенными и точными интервалами. Сегодня, помимо ведда, минкопов и огнеземельцев (народов Океании, Индии, Латинской Америки), напевы которых уже давно были подвергнуты акустическим обмерам, мы можем назвать еще целый ряд народов, этнических групп и племен, которые либо вообще не знали музыкальных инструментов, либо пользовались только такими, которые не имели определенной высоты¹.

Для того чтобы не быть голословным, приведу некоторые данные из малоизвестной этнографической работы о музыкальном бытии индейцев Бразилии. Это одно из первых и, надо заметить, лучших описаний индейской музыки. Оно оставлено безвременно погибшим в 1917 году от тифа русским путешественником Г. Г. Манннером и опубликовано в «Сборнике Музея антропологии и этнографии» (Петроград, 1918, вып. 1, т. 5, с. 319—350).

Не останавливаясь на многочисленных и нередко чрезвычайно близких аналогиях, возникающих при чтении заметок Манннера у каждого, кто знаком с музыкой и бытом народов Сибири, аналогиях, касающихся не только основополагающих моментов, но порой и второстепенных деталей², отмечу только то, что имеет

¹ Разумеется, в ряде случаев мы можем попросту не знать о существовании подобных инструментов у данного народа в прошлом, однако вряд ли устойчивые высотные шкалы всегда можно с достаточным основанием считать свидетельством утраченной инструментальной культуры.

² Ко всему, что описывает Манннер — песни-рассказы племени кадиуэо о подвигах героев былых времен или характерное шаманское пение, по своему мелодическому рисунку «очень близкое пению былинного характера», круговой танец у ботокудов, поводом к которому может служить любое событие, а танцевальный шаг точно соответствует движению якутского осуокая (тоже по по солнцу, одна нога выставлена вперед, женщины слегка приседают) или смена плавного хора пением прыжками у кренаков, такие штрихи, как своеобразное «вплетение» музыкальных фраз в обыденную речь, «непосредственный переход плача в пение» или «страх, который также преодолевается пением», — чрезвы

рямое отношение к занимающей нас теме. Говоря о различиях в музыкальной сфере между индейскими племенами, живущими на территории Бразилии, автор заметок проникательно констатирует, что «ботокуды своим хорошо развитым и верным слухом, выгодно отличающим их от прочих племен, обязаны воспитующему действию носовых флейт» (в статье приведены описания этих инструментов и способов игры на них). Признавая, что «абсолютная высота звуков в большинстве нотных примеров статьи не играет существенной роли» (321), он не раз подчеркивает, что «о хорошо установившейся шкале тонов свидетельствует из всех племен только пение ботокудов» (341).

Манннер свидетельствует, что в подавляющем большинстве случаев пение индейцев Бразилии подчеркнуто вокально по своей природе, и если с чем-либо связано, то отнюдь не с инструментальной сферой, а с повседневной разговорной речью. «Индеец совершенно незаметно переходит от речи к пению, разнообразностью которого являются причитания и ритуальные плачи по умершему [...] Поводом для „зауспокойных“ песнопений может служить внезапное воспоминание об умершем, и тогда пение длится часами, даже целыми днями» (321, 328). «Наличие какой-либо эмоции тотчас усиливает музыкальные элементы в разговоре», — замечает Манннер относительно ботокудов. «Музыкальное содержание речи возрастает необыкновенно сильно в обиде или печали», но и «эмоция радости, как и горя, всегда сопровождается пением».

Однако если судить о пении индейских племен не только по нотным примерам в заметках Манннера, но и по материалам других авторов и (что немаловажно) по живому звучанию, записанному на грампластинки, никак нельзя сказать, что оно высотно неупорядоченно и для него характерны исключительно «нетемперированные», промежуточные интервалы. Напротив, несмотря на сравнительно неразвитый музыкальный инструментарий, оно свидетельствует о многовековой традиции вполне диатонического пения и об упорядоченных «высотных шкалах». Более того, даже поверхностный анализ этих «шкал» обнаруживает принципиальное их родство не только с ладозвукорядами большинства других, так называемых примитивных музыкальных культур, но и с солидно-лесенными пластами развитых фольклорных формаций. И как раз наиболее существенным моментом, объединяющим для нашего уха самые принципы интонирования в этих столь разных культурах и пластах, является их подчеркнутая безинструментальность, их солидно-вокальная, чисто голосовая природа.

«Основополагающее значение в происхождении и развитии пения имеет именно вокальная музыка, так как она непосредственно

очень близки наши наблюдения во время фольклорных поездок по Сибири. Впрочем, не обусловлена ли часть этих аналогий самим «языком описания», своеобразным Манннером в рамках русской этнографической школы, во многом сформировавшейся на опыте освоения культуры сибирских «инородцев?»)

венно зависит от психофизиологических законов звукоизвлечения», — считает Ю. Н. Тюлин (1966, 85). В раннефольклорной мелодике сольного типа основные физические (акустические) и физиологические (слуховые и голосовые) предпосылки музыкальной интонации выступают, пожалуй, наиболее наглядно. И это делает, с методологической точки зрения, именно эту мелодику объектом первостепенной важности для исследования генетических проблем лада.

Было бы вместе с тем неправильным совершенно противопоставлять нормы вокального интонирования звуковысотным закономерностям, обнаруживающимся в строении народных музыкальных инструментов. Несмотря на то, что сама технология примитивного изготовления многих из этих инструментов имеет легко обнаруживающиеся на слух последствия высотно-интонационного характера, в целом эти два по истокам и физической природе противостоящие друг другу ряда звуковысотных закономерностей в реальной песенной культуре непрерывно взаимодействуют и оказывают друг на друга сильное и в конечном счете нивелирующее влияние. Нелишне здесь напомнить, что, как давно уже было замечено «игра на инструменте — это пение посредством инструмента» (Бозе 1939), и потому основные закономерности, определяющие как пение, так и инструментальное интонирование, «остаются в основе своей теми же самыми» (Мазель 1952, 14). А из этого среди прочего следует, что выяснение правокальных истоков интонирования имеет определяющее значение для любых народно-песенных культур — и чисто вокальных, и издавна развивающихся как смешанные, вокально-инструментальные, и особенно для тех из них, в которых до сих пор сохраняются мощные пласты доинструментального интонирования. К числу последних как раз и принадлежит большинство современных фольклорных традиций, в частности — русская песенность в ее ранних, обрядово-бытовых проявлениях¹.

* *
*

Итак, внимание исследователя генетических проблем лада должно быть сосредоточено прежде всего на сольно-песенных культурах раннего типа, а также на соответствующих пластах и жанрах остальных фольклорных культур. На какие же материалы и на какую литературу мы можем опереться сегодня, приступая к нашей теме?

Все теоретики народной музыки, как правильно заметил когда-то К. В. Квитка, в большой мере остаются автодидактами. Естественно, что традиционный фольклор якутов будет оставаться

¹ Не случайно архаический мелос правокального склада постоянно занимает и продолжает занимать воображение русских композиторов, интуитивно ощущающих его звуковысотные нормы. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно проанализировать, например, интонационное содержание первой («вокальной») части «Свадебки» Стравинского.

для меня отправным в последующих рассуждениях и не только потому, что он лучше, чем какой-либо другой, освоен мною, но и потому, что представляет собой исключительное по сохранности и чистоте средоточие ранневокальных принципов интонирования. Естественно также, что необходимое (под углом зрения данной темы) сопоставление разнонациональных образцов также будет в известной степени обусловлено опытом, полученным в собственных фольклорных экспедициях. Но личного опыта и собственноручно собранных материалов в данном случае оказывается недостаточно. Совершенно необходимым представляется обращение к материалам, собранным другими фольклористами, и в том числе к еще не опубликованным¹.

Как уже подчеркивалось, сопоставление разнонациональных образцов может оказаться эффективным в научном отношении, если только оно верно ориентировано в социально-историческом плане. Поэтому наше внимание будет направлено прежде всего на то, чтобы учесть результаты изучения культур, так или иначе связанных территориально, этногенетически или стадияльно. В последние годы появилось немало интересных трудов о народной музыке, которая в том или ином отношении может оказаться близка музыке якутов. Назову здесь прежде всего книгу А. Н. Аксенова о тувинском музыкальном фольклоре, вскрывающую его основные закономерности и содержащую их теоретическое обобщение (Аксенов 1964). Нельзя не назвать работ о бурятской (Дугаров 1964, 1969, 1977) и монгольской песенности (Кондратьев 1970, Смирнов 1971), о фольклоре народов Крайнего Севера (МФНСС 1966, Айзенштадт 1973), а также отдельных тюркоязычных народов (Лебединский 1965, Нигмедзянов 1982).

Осмыслению исходных форм ладового мышления во многом способствует обращение к ранним пластам восточно-славянского фольклора, сравнительно уже хорошо изученного (Квитка 1971, 1973; Рубцов 1962, 1964; Елатов 1964, 1970; Гошовский 1971; Банин 1973; Щуров 1973; Руднева 1975). И разумеется, при построении общей теории раннефольклорного интонирования совершенно необходимо учитывать целостные концепции, вскрывающие ладоинтонационные закономерности таких, достаточно изученных

¹ На протяжении последних лет я имел возможность внимательно знакомиться (в качестве редактора или консультанта) с целой серией рукописных фольклорных сборников. Многие материалы, включенные в эти сборники, имеют непосредственное отношение к раннефольклорным проблемам (например, мордовские свадебные и похоронные плачи в записях И. Касьяновой, башкирские материалы Ф. Камаева, бурятские Д. Дугарова, туркменские Н. Абубакировой, марийские О. Герасимова, хантыйские В. Сенквич-Гудковой, украинские Е. Дюдюка, русские календарные, свадебные, колыбельные и трудовые песни, собранные В. Дубравиним, С. Пьянковой, Б. Ефименковой, И. Истоминным и др.). Все эти материалы либо опубликованы, либо со временем будут опубликованы в серии «Из коллекции фольклориста», выпускаемой фольклорной редакцией издательства «Советский композитор». Пока же я считаю своим долгом принести глубокую благодарность названным собирателям за разрешение воспользоваться частью их записей в настоящей работе.

культур, как азербайджанская (Гаджибеков 1945) и армянская (Кушнарев 1958), или пытающиеся охватить эти закономерности в пределах более или менее широких межнациональных общностей (Беляев ЛСМН, 1963, Коргузалов 1975).

Нельзя также не отметить зарубежные публикации по близкой проблематике как сравнительно недавние, послевоенные (Брайлоу 1953, Джуджев 1955, Виора 1957, Кодай 1961, Коллер 1965, Ломакс 1968; Эльшекова 1966, 1972; Чекановская 1972; МКV 1969, АКV 1973), так и прежние, отнюдь не устаревшие, несмотря на порой полувековую и более давность (Абрахам, Хорнбостель, Штумпф и Эллис — SVMW 1922, Барток 1925, Бозе 1939).

Наряду с использованием музыкально-этнографической литературы, столь же необходимой для целей настоящего исследования, представляется мне опора на общетеоретический фундамент науки о ладе, заложенный в трудах Б. Асафьева (1965, 1971), Н. Гарбузова (1948), А. Должанского (1973), Э. Курта (1931), Ю. Тюлина (1966) и др. К числу этих основополагающих работ следует отнести и капитальное исследование Л. А. Мазеля «Проблемы классической гармонии» (1972) — труд, который, как и его книга «О мелодии» (1952), существенно развивает, среди прочих проблем, также и теорию лада.

Среди последних публикаций специального внимания заслуживает монография С. П. Галицкой (1981), разрабатывающая теоретические основы монодической музыки (преимущественно восточной); значительный интерес в плане нашего исследования представляют также помещенные в третьем томе «Музыкальной энциклопедии» (М., 1976) статьи «Лад» (автор Ю. Н. Холопов) и «Народная музыка» (в той ее части, которая касается звуковысотного строения; автор И. И. Земцовский), в которых в известной мере обобщены ладоинтонационные представления, сложившиеся в отечественной музыкальной науке к середине 1970-х годов.

В наше время все отчетливее осознается необходимость коллективного решения наиболее сложных научных проблем, требующих совместных усилий специалистов разного профиля. В целом ряде публикаций последнего времени по смежным научным дисциплинам — языкознанию, эстетике, акустике, психологии, а также в области математической теории, теории информации и семиотики — высказываются идеи и предлагаются методы, вполне приложимые к раннефольклорному материалу и весьма перспективные с точки зрения их использования в теории ладообразования. Здесь стоит назвать работы А. Володина (1972), Ю. Лотмана (1970), Е. Назайкинского (1972), В. Налимова (1978), А. Поликарпова (1979), сборник «Проблемы музыкального мышления» (М., 1974), сборники статей по семиотике и методологии системных исследований (ИОТС 1969, ПМСИ 1970, ЗИСФ 1985). Что касается собственно музыковедческой литературы, то и здесь заметно активизировались попытки решать звуковысотные проблемы методами точных наук (Барановский и Юцевич 1955, Ройтерштейн 1966, 1973), попытки, восходящие в нашей стране еще к 1920-м го-

дам (Римский-Корсаков 1925, Беляева-Экземплярская и Яворский 1929, Рабинович 1932).

Сложная совокупность проблем, связанных с основами ладового мышления в фольклоре, усиленно выдвигается и во многом по-новому решается в целой серии статей и научных сборников самого последнего времени. Ближе всего к теме нашего исследования примыкают материалы сборника «Проблемы лада» (М., 1972), отразившие результаты специальной конференции, посвященной ладу (Ленинград, 1965). Многие статьи сборника, в частности опубликованная в нем последняя работа А. Н. Должанского «Некоторые вопросы теории лада», так или иначе затрагивают первоначальное формирование мелодических ладов. Выделяются в этом отношении статьи Г. Вирановского («О возможности дальнейшего развития теории ладовых функций») и Т. Бершадской («К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни»), а также статья Ю. Холопова («Об эволюции европейской тональной системы»), в которой настойчиво подчеркивается необходимость изучения вероятных путей формирования классической ладотональности.

Здесь нет возможности перечислять все публикации последних лет, имеющие отношение к нашей теме. Ссылки на них будут даваться по ходу исследования¹. Отмечу только, что среди теоретических статей по ладоинтонационной проблематике фольклора, опубликованных в конце 60-х — начале 70-х годов в журнале «Советская музыка», часть касается весьма актуальной необходимости пересмотра соответствующей терминологии (Крымский 1969, Горковенко 1969, Брусянин 1972, Лобанов 1973). Устранение терминологических разночтений — одно из главных условий дальнейшего продвижения в общей теории лада, и потому в качестве одной из задач данной работы выдвигается дальнейшее уточнение и обоснование некоторых главных ладоинтонационных понятий.

* *
*

Прежде чем сформулировать другие, выдвигаемые в настоящей работе цели и тем самым подвести итог Введению в проблематику, еще несколько слов об опасностях, реально существующих на избранном для исследования пути.

Сам по себе накопленный фольклористикой материал все более настойчиво ставит под сомнение школьно-академический подход к ладовым проблемам. Однако решиться окончательно оборвать

¹ Среди сборников со статьями фольклорно-теоретического характера хочется выделить сборник «Ранние формы искусства» (М.: Искусство, 1972), в котором помещена работа М. Харлапа «Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки», получившая высокую оценку в печати (Мазель 1973) и выдвинувшая ряд принципиальных положений, необходимость соотношения с которыми будет постоянно ощущаться в ходе настоящего исследования.

связь новых представлений о раннефольклорном мелодическом ладе с устаревшими школьными догмами все еще трудно. Но сделать это необходимо, иначе ситуация станет опасной, что хорошо видно на примере отдельных, зашедших в теоретический тупик национальных фольклористических школ, в которых с первых шагов и по сей день прилагаются немалые усилия для того, чтобы втиснуть своеобразную ладогармоническую систему национально-го мышления в прокрустово ложе европейской академической теории с ее искаженной античной ладозвукокорядной терминологией. Многие характерные особенности национального песенного интонирования уже вполне ясны, но, несмотря на это, и сегодня продолжаются теоретические споры вокруг «миксолидийских септим» или, скажем, несуществующей проблемы, есть ли в той или иной национальной культуре «локрийский лад», причем в эти малопродуктивные споры вовлекаются все новые поколения фольклористов.

Вряд ли обширная литература, порождаемая этим и подобными спорами, заслуживает детального изучения: все еще реальна опасность оказаться втянутым в эти споры. Исключение, очевидно, должно быть сделано лишь для той части нарастающего потока фольклористических исследований традиционной ориентации, которая, вопреки устаревшей и органически чуждой национальной песне терминологии, содержит зерна нового подхода или в которой верное ощущение национальной специфики не позволяет полностью исказить и деформировать самый материал.

Справедливости ради должен заметить, что определенная неуверенность в использовании терминов и некоторая двойственность подхода чувствуется в большинстве современных работ о русской фольклорной интонации¹; пути традиционных представлений ощущаются и при чтении почти всех прежних моих статей о якутских ладах.

Необходимо в этой связи коснуться также качества фольклорных нотаций, которое всегда остается едва ли не главным источником как успехов, так и неудач ладоинтонационных исследований. Современные нотации, подкрепленные новой звукозаписывающей техникой, достигают, бесспорно, принципиально иного уровня точности по сравнению со слуховыми записями первых собирателей. Однако главное, что определяет действительный прогресс в данной области, это не столько возросшая точность нотирования, сколько утвердившееся, наконец, сознание условности всякой, даже самой детализированной нотной записи. Как ни парадоксально, высокая акустическая достоверность новых нотаций отнюдь не увеличивает доверия к ним со стороны пытливых исследователей лада, склонных весьма скептически оценивать любую нотную запись живой интонации. Фиксирующая мельчайшие подробности

¹ Отошлю читателя хотя бы к статье одного из талантливых исследователей русской песни В. Щурова об особенностях южно-русской ладовой системы (Щуров 1973) или к труду Л. Л. Христиансена (Христиансен 1976).

высотных отклонений сверхточная нотация порой только затрудняет восприятие мелодики, мешает схватить интонируемый ее смысл и в этом отношении нередко уступает обобщенно-схематической слуховой записи, основанной на знаниях и интуиции опытного собирателя.

К. В. Квитка в свое время в специальной статье «О критике записей произведений народного музыкального творчества» (Квитка 1973, 30—38), настаивая на пересмотре всех прежних записей, включая и свои собственные, писал: «Теоретические идеи и навыки не могут не отражаться на записи: они в значительной мере обуславливают даже способ восприятия напева, не только способ нотного его изображения». Особенно, как он считал, это относится к звуковысотной стороне, к «определению интервалов, которые на самом деле бывают „промежуточными“» (33).

Фольклорное исследование, базирующееся (хотя бы частично) на чужих записях, должно поэтому включать обязательную коррекцию этих записей, производимую с учетом теоретических концепций их авторов. Особенно необходима подобная коррекция по отношению к записям раннефольклорного типа, относящимся к малоизученным культурам, ибо именно в этих записях нивелирующее действие школьной теории особенно велико. Первооткрыватели того или иного музыкального фольклора могли или вовсе не замечать явлений, в которых как раз и концентрировалось его своеобразие, или же считать эти явления не заслуживающими внимания. «Такое положение дела, — пишет в той же статье К. Квитка, — характерно для начальной стадии собирания в различных национальных областях; эта стадия продолжается до тех пор, пока не появляются теории национальной музыки, но и после того не обрывается совершенно — остаются собиратели, неспособные постигнуть эти теории или скептически к ним настроенные» (33).

Все сказанное должно непременно учитываться не только авторами теоретических работ, но и их будущими читателями, за которыми всегда должно сохраняться право на повторный пересмотр всех используемых в работе источников. И в связи этим мне хочется привести здесь еще одну предостерегающую мысль, высказанную Квиткой в заключение названной статьи: «Если исследование строится на материалах многих собирателей и предварительная критика этих материалов должна была бы вылиться в особый историографический труд, приходится отказаться от требования предварительной критики всех источников, так как единственно возможная в этом случае краткая, не обоснованная надлежащим образом оценка может принести больше вреда, чем пользы» (37).

Остается в таком случае больше доверять опыту и интуиции, а иногда и авторитету собирателя, внося лишь самую необходимую поправку, учитывающую общий уровень теоретических представлений, господствовавших во время, когда была зафиксирована и опубликована та или иная запись. А кроме того, нужно максимально использовать все доступные, прямые и косвенные

сведения о данном виде пения, ибо именно эти дополнительные сведения порой дают нам ключ к верному прочтению нотной записи.

Выискивая необходимые примеры в различных песенных культурах, мы должны помнить еще об одной, статистически обусловленной опасности. «Человек, защищающий свою гипотезу, — пишет один из немногих в нашей стране специалистов по математическому музыкознанию В. Детловс, — может невольно обмануть не только других, но и самого себя. Как правило, он больше внимания обращает на „хорошие“, „подходящие“, чем на „плохие“, „неподходящие“ примеры» («Советская музыка», 1970, № 8, с. 90). Действенным противоядием здесь может быть повышенное внимание ко всем кажущимся или действительным несоответствиям с выявляемыми закономерностями, особенно к тем из них, которые находятся внутри выделяемых исследователем зон, ограниченных определенными национальными, стилевыми или историческими (стадиальными) рамками. «Патологическое» (если воспользоваться вольной терминологией автора «Теории информации и эстетического восприятия» — Моль 1966, 137) должно не взламывать провозглашаемые нормы, а объяснять их. Это с одной стороны. С другой же, применительно к настоящему исследованию, нарушение выявляемых норм тем более не опасно, что вскрываемые закономерности в принципе не относятся к категории универсальных, а проявляют себя лишь как одна из реальных противодействующих и одновременно взаимодополняющих тенденций в историческом становлении осознанной звуковысотности.

И наконец, коль скоро дело коснулось эстетических аномалий, еще одно замечание. Поскольку в настоящей работе мы подходим к народно-песенной мелодике под вполне определенным углом зрения, не следует предъявлять слишком высоких эстетических требований к отбору фактического материала. Во-первых, эстетические критерии всегда в значительной мере субъективны, а по отношению к малоизвестным культурам и вообще сомнительны. А во-вторых, и это главное, уяснение смысла порой легче достигается на сниженном, бытовом уровне (ср. с принципом толковых словарей), иногда даже на границе с бессмысленным, там, где последнее лишь начинает осмысливаться. Об этом хорошо писал тот же Квитка: «Можно доказать, что для изучения истории музыкальной культуры народа и современного ее состояния важно фиксировать не только образцы искусства „умельцев“ — певцов, пользующихся авторитетом в своей среде, но и образцы, характеризующие общий уровень, и даже отдельные образцы, показывающие общий предел музыкальности, замеченной в исследуемой среде» (Квитка 1973, 34). И если мы стремимся найти смысловые нормы, то этот предел полезно порой и перейти. Что же касается эстетического чувства, то вспомним, как часто претерпевало оно изменения и само изменяло ценителям высокого искусства, которым следует постоянно помнить слова Н. Чернышевского: «Естественное пение, как изливание чувства, будучи произведением приро-

ды, а не искусства, заботящегося о красоте, имеет, однако, высокую красоту, оно увлекательно, как увлекательна красавица, не знающая о своей красоте» (Чернышевский 1938, 92).

* *
*

Подводя итог, кратко сформулируем теперь стоящие перед нами задачи. Прежде всего, обращаясь к исходным стадиям формирования ладового мышления, необходимо обосновать принципы нового, более широкого и динамичного подхода к ладовым проблемам вообще. В связи с этим, как уже говорилось, возникает необходимость дальнейшего совершенствования соответствующей терминологии, приемлемой с точки зрения методов и целей современной фольклористики как теоретически точной и исторически конкретной науки.

Центральная задача исследования — построить одну из возможных рабочих моделей, отражающую некоторые существенные стороны формирующихся простейших звуковысотных систем сольно-вокального склада, и наметить вероятные вехи-этапы на пути исторического (вернее, «историко-логического», по Ф. Энгельсу) их развития. И наконец, подкрепить теоретические предположения как можно более широким, разнонациональным и достоверным нотным материалом.

Перед тем как перейти к посильному выполнению этих задач, позволю себе еще одну программную цитату, на сей раз из «Вступительных замечаний к музыкально-этнографическим исследованиям» К. Квитки: «Шаткость источников и методов музыкальной этнографии, связанной с праисторией музыки, может отбить охоту к исследованиям, но может вызвать и максимальное одушевление в поисках, дающих простор для гипотез и для напряженной, увлекательной и благодарной работы, с тактичным комбинированием методов, неуклонной внимательностью к разнообразнейшим моментам, постоянным и случайным обстоятельствам и к соответствующим данным из других областей знания» (Квитка 1973, 26).

Глава 2. ЗВУКОРЯДНЫЙ ПОДХОД

Как известно, музыкально-теоретическое исследование, как вообще любое искусствоведческое исследование, если это не сугубо вспомогательная работа, может считаться оправданным лишь в той мере, в какой оно затрагивает содержательную сторону анализируемых явлений. Теоретические концепции, касающиеся мелодического пения, должны помогать выявлению интонируемого его смысла. Однако подступы к глубоко скрытой интонационной сущности звучащей мелодики возможны лишь через восприятие и

уяснение ее внешних, допускающих фиксацию параметров, то есть, прежде всего, через изучение звуковысотных структур.

Теоретическое осмысление звуковысотных норм народной песенности возможно на трех уровнях: звукорядном, ладофункциональном и интонационном. В соответствии со степенью сложности три эти уровня естественно складываются в три последовательно сменяющих друг друга этапа изучения фольклорной мелодики. Их соотношение можно представить себе приблизительно соответствующим взаимодействию анатомического, физиологического и гомеостатического анализа в биологических исследованиях, то есть рассмотрению строения самоорганизующихся объектов, процессов их внутреннего функционирования и, наконец, принципов саморегулирования (с учетом внешних, «контекстных» условий).

Само собой разумеется, что чисто звукорядный аспект в отрыве от других аспектов рассмотрения мало что может дать для выявления внутренней сущности мелоса. Тем не менее вне звукорядного «прочтения» никакой содержательный анализ мелодики вообще невозможен, так же как невозможно осмысление закономерностей человеческого поведения без знания анатомо-физиологических его основ. Другое дело, что преимущественно звукорядное понимание проблем лада, характерное для большинства представителей традиционного теоретического музыкознания в их обращении к народно-песенному материалу, принесло сравнительно мало заслуживающих внимания практических результатов даже с точки зрения выявления внешних черт национальной характерности отдельных музыкальных культур. За редкими исключениями, к тому же не бесспорными, исследователям народной песни не удается предложить звукорядную систему, описывающую данную и только данную песенную культуру. «Китайская» гамма в иных условиях оборачивается «шотландской», «венгерская» — «цыганской» или попросту «восточной», многие, казалось бы, вполне специфические звукорядные комплексы оказываются достаточно универсальными («сезонные» звукоряды Ф. А. Рубцова, «южнорусский тритон» В. М. Щурова, даже «украинский лад» В. В. Дубравина¹). Подробные номенклатуры «национально-характерных» высотных рядов — «ионийских», «миксолидийских», «дорийских», «фригийских» и т. д. — производят все более удручающее впечатление, продолжая кочевать из одного теоретического описания фольклорных традиций в другое.

Развившийся несколько позже ладофункциональный подход к звуковысотным проблемам народной музыки также дал весьма скромные результаты, поскольку попытки более или менее прямого переноса на фольклорную песенность функциональных норм профессиональной музыки гомофонно-гармонического склада, естественно, не способствовали успехам в первоначальном движении по этому пути. Только в самые последние годы частичные результаты разрозненных наблюдений стали складываться в более или

менее единую и согласующуюся с реальной фольклорно-песенной практикой систему ладомелодической функциональности, принципиально отличной от стандартных норм европейской теоретической традиции, развивавшейся под сенью академической триады «тоника — субдоминанта — доминанта».

Интонационное перепрочтение и соответствующее осмысление народно-песенных ладов, по сути говоря, во многом еще только предстоит. Реальные достижения здесь лишь намечаются в отдельных фольклористических работах. И тем не менее именно этот, интонационный уровень изучения основ мелодического лада, синтезирующий и отчасти преодолевающий опыт двух других подходов, только и способен дать, наконец, в достаточной степени адекватное представление об основных звуковысотных закономерностях народного ладового мышления. Если звукорядное рассмотрение дает лишь первое приближение к интонационно-смысловой сфере через сугубо внешние и подчеркнута статичные ее параметры, если ладофункциональный подход, ближе затрагивающий внутренние звуковысотные отношения, тем не менее выявляет их лишь косвенно — через субъективно ощущаемые тяготения и умозрительно обособляемые функции отдельных ступеней, то как раз третий, интонационный подход способен дать подлинное представление о народно-песенном ладе, поскольку он рассматривает его в неразрывной связи с временной природой мелодики, в его нерасторжимом диалектическом единстве с ритмом. Таким образом, только интонационный контекст обнажает процессуальную сущность, а тем самым и содержательную первооснову организованной звуковысотности.

Однако так, сравнительно просто и схематично, проблема мелодической звуковысотности расчленяется по этапам и уровням лишь там, где в самой песенной практике высотные принципы интонирования сложились в более или менее оформившуюся и устоявшуюся логическую систему. Чем ближе к истокам музыкального мышления, тем все более размытыми и шаткими становятся основания для различения уровней и все более сомнительной представляется избранная последовательность аналитических подходов. Конечно, и здесь анализ мелодического, то есть интонационного содержания не может не опираться в какой-то мере на предварительные звукорядные и ладофункциональные наблюдения, а также, разумеется, на ритмоструктурный анализ напевов. Но, с другой стороны, первичные лады и звукоряды формируются непосредственно в интонационном процессе и притом в такой степени, что каждый раз несут его живую неповторимую печать, остаточные моменты его индивидуального смысла, вскрыть который без конкретного анализа самих интонаций не представляется возможным. Возникает замкнутый круг, обусловленный синкретической природой раннепесенной мелодики, круг, в котором слишком строгое разграничение аналитических уровней не только невозможно, но и противопоказано. В этом кругу все вытекает одно из другого. Вычленив до конца и обособленно рассмотреть

¹ Рубцов 1973, 8—91; Щуров 1973, 117—126; Дубравин 1972, 151—156.

что-то одно — высоту, функцию или значение (смысл, семантику) — практически не удается. В этом кроется один из главных парадоксов раннефольклорной мелодики и едва ли не главная трудность ее аналитического рассмотрения. Поэтому и последовательность трех намеченных этапов будет выдерживаться в данной работе лишь в самом общем плане.

Звукоряд, лад, интонация

И все-таки начинать необходимо со звукорядов. Не только потому, что движение от внешнего к внутреннему, от простого к сложному, от как будто бы более ясного к менее общепризнанному представляется по логике вещей более легким и естественным. В музыке, как и в искусстве вообще, простота и ясность нередко обманчивы, во всяком случае именно они часто ставят исследователей перед наибольшими трудностями. Г. В. Чичерин в своем этюде о Моцарте не случайно воскликнул: «Простая мелодическая линия, в ней скрыта необъятная сложность» (1971, 260). «Будучи наиболее доступной для слушателя, мелодия оказывается менее доступной для исследователя», — замечает М. Папуш (МИН 1973, 135). Но ведь почти то же самое можно сказать сегодня и о народно-песенных звукорядах, если только не принять раз навсегда для себя спасительный, но иллюзорный логический ход, что сначала возникли секунды, к которым позднее примкнули терции, кварты, квинты, и так продолжалось вплоть до октав и далее. Фольклорная реальность нисколько не считается с удобствами теоретических рассуждений, и, казалось бы, наиболее очевидный и доступный для восприятия и анализа внешне звукорядный мелодический контур постоянно является источником недоуменных вопросов.

Однако, каким бы наивным ни представлялся сегодня ход рассуждений, основанный на предположении о последовательном возникновении всё более широких интервалов, отбросить полностью существующую систему звукорядных представлений никак нельзя уже хотя бы потому, что без этого невозможно включиться в сложившуюся фольклорно-музыковедческую традицию, опираясь на которую только и можно надеяться добыть частицу нового знания. В том же, что преимущественно звукорядный подход к исследованию фольклорных явлений сформировал нашу музыковедческую традицию, сомневаться не приходится. Достаточно внимательно присмотреться к общеупотребительной терминологии.

Основой почти всего существующего в теоретическом обиходе комплекса ладовых представлений продолжает оставаться преимущественно звукоряд. Большинство терминов прямо несет в себе указания на количественный и интервальный состав соответствующих явлений. Не говоря уже о таких повседневных выражениях как «трихорды», «пентахорды», «ангемитоника», «хроматика

и т. д., мы сплошь и рядом сталкиваемся с тем, что даже такие, заведомо более сложные явления, как «лад» или «диатоника», определяются исключительно через звукорядные нормы. В поисках определений, раскрывающих смысл такого рода терминов, мы, как правило, даже в серьезных теоретических трудах и справочниках все еще находим лишь внешнее, формально-интервальное их описание.

Поскольку посильное уточнение ладоинтонационной терминологии (разумеется, лишь под определенным — раннефольклорным — углом зрения) является одной из побочных целей данной работы, следует несколько подробнее остановиться на затронутом круге вопросов.

Терминологические уточнения и некоторую адаптацию общераспространенных понятий к условиям раннефольклорного интонирования, разумеется, можно проводить только постепенно, в последовательном, поэтапном развертывании исследования. Отнюдь не забегая вперед и не пытаясь уже сейчас дать подобные адаптированные определения основным понятиям затрагиваемой сферы, необходимо тем не менее и на первоначальной стадии исследования в какой-то степени конкретизировать понимание, по крайней мере, трех главных терминов, уже неоднократно встречавшихся в данном тексте.

Термины эти — «звукоряд», «лад» и «интонация» — требуют некоторого предварительного и взаимосвязанного обсуждения еще потому, что, как это вытекает из предшествующих рассуждений, они являются в известном смысле исходными для данного исследования с точки зрения его методологии. Особенно — последний из названных терминов, коль скоро интонационный уровень рассмотрения объявляется конечной целью работы.

Три названных понятия являются ключевыми в музыкальном искусстве, так как они непосредственно связаны с глубокой его спецификой. Более или менее упорядоченная звуковысотность (так или иначе фиксируемая сознанием звукорядная шкала), взаимосвязи системного характера между составляющими высотную шкалу ступенями (ладофункциональные отношения) и, наконец, процессуальная природа высотно-смысловой стороны мелодики (интонационность) — вот те определяющие факторы, которыми, как мне представляется, в основном исчерпываются свойства, отличающие мелодическое мышление от всех иных его форм.

Каждое последующее из трех рассматриваемых понятий охватывает класс явлений, на порядок более сложный. Операции на звукорядном уровне — общедоступная аналитическая процедура, в пределах традиционных мелодических стилей с ней обязан справиться каждый образованный музыкант. Незатихающие споры о ладофункциональных проблемах свидетельствуют о достаточной сложности этого класса закономерностей. В проблемы же интонационного уровня вкладываются настолько разные и зачастую противоречивые значения, что теоретическим дискуссиям по этому поводу только еще предстоит развернуться.

Соотношения выделяемых здесь понятий по степени сложности находят прямо пропорциональное отражение в количестве соответствующих определений, которое, к сожалению, обратно пропорционально убедительности и общепризнанности последних.

Что такое «звукоряд», понятно почти на уровне обыденного сознания, и притом все понимают это более или менее сходно. В всяком случае, ни у кого, кажется, не возникает желания спорить с формулировками, содержащимися в учебниках элементарной теории.

Общезвестных определений лада существует несколько; и хотя каждое из них в какой-то степени отражает индивидуальный авторский подход, в целом сегодня уже складывается внутренне слишком противоречивая их система, система взаимодополняющих и оттеняющих друг друга определений лада.

Что же касается слова «интонация», то различных его толкований в послеасафьевской теоретической литературе накопилось едва ли не больше, чем размышлявших об этом авторов (общезвестно, что Б. В. Асафьев вкладывал отнюдь не однозначный смысл в этот удивительно емкий термин)¹.

Не желая усугублять существующее положение и предлагая новое определение термина «интонация», я хотел бы здесь немножко прояснить тот смысл, который вкладывается в это слово в данной работе. Сделать это удастся лишь косвенно, с помощью описания через систему аналогий.

Вообще можно допустить, что все чаще возникающие в различных областях знания кризисно-тупиковые ситуации с точным определением некоторых фундаментальных понятий (а понятие «интонация», очевидно, принадлежит именно к таковым) могут быть частично разрешены вовсе не поисками универсальных определений, сама принципиальная возможность которых становится все более сомнительной, но методом, если так можно выразиться «аналогового моделирования» или, иными словами, построением ряда взаимодополняющих сравнений. Как правило, именно в результате взаимного дополнения последних и рождается общепонятный смысл определяемых явлений. Одна, даже в принципе удачная аналогия обычно оказывается хорошо работающей лишь во вполне определенных, конкретных условиях. В изменившемся контексте такая аналогия может оказаться неверной, более того — она может исказить смысл определяемого явления, направив наше восприятие связанных с ним проблем по ложному пути.

Так, например, в курсе теоретических дисциплин, предлагаемых в наших музыкальных учебных заведениях, неоднократно подчер-

кивается рабочая аналогия между звукорядом и фонетическим составом речи. В большинстве случаев сравнение это достаточно строго и плодотворно. Даже и варьирование звуковысотных отношений, столь же характерное для ранних ладов, вполне можно сподобить фонетической изменчивости, свойственной некоторым языкам и диалектам. Однако сравнительно нетрудно найти такую точку зрения, с которой данное сравнение утрачивает кажущуюся строгость. Достаточно, в частности, принять в расчет количественный момент (количество и характер ступеней и количество фонем), уровень однородности элементов (имеются в виду элементы звукорядов и фонетического состава речи), степень их упорядоченности (статистику соотношений), логику и характер системных связей между ними или даже просто различия в физической природе этих элементов, чтобы появились весомые основания для скептической оценки этой, несколько прямолинейной и одноплановой аналогии.

К этому же разряду аналогий можно отнести и весьма популярное биологическое параллели к народно-песенным ладам (дань подобным увлечениям отдана, в частности, и автором этих строк — см.: Алексеев 1969, 73—75). Приложение онтофилогенетических представлений к эволюции ладомелодических систем действительно помогает многое уловить в сложных процессах ладоинтонационного становления. Но и в этом случае прямолинейное доведение одного лишь данного круга сравнений до их логического конца приводит к абсурду и может поставить под сомнение самый способ уяснения по аналогии. Одна из главных опасностей здесь — произвольно возникающая инерция, под действием которой незаметно преодолеваются границы корректного применения избранного круга сравнений. Вот почему сравнения, как правило, должны быть разноплановыми, взаимокорректирующими.

Сопоставительная инерция толкает к разворачиванию сравнений в одном русле, а это особенно опасно при переходе к иному уровню рассмотрения. Так, очевидно, и рождается весьма распространенное уподобление интонации в музыке слову в речи (нестрогости подобных сопоставлений я уже касался), хотя при этом как будто бы общепризнанным является тот факт, что под музыкальной интонацией понимается нечто совсем иное, нежели интонация речевая (последняя представляется чем-то более периферийным по отношению к области смыслов). Разноплановые аналогии между мелодическим мышлением и устной речью, опирающиеся на сходную физическую (акустическую) и физиологическую (связанную с голосовым аппаратом) природу составляющих их элементов так же, как и биопараллели к ладу, кое-что проясняют в структуре и отдельных выразительных свойствах вокальной музыки. Но в целом распространение речевых представлений на мелодико-интонационный уровень, как и использование в музыковедении биопараллелей, организмических идей, не может быть слишком плодотворным, ибо здесь со всей определенностью выступают в силу специфические закономерности художественного

¹ Можно даже опасаться, что со временем, при условии усиленной разрабатки широкого круга музыковедческих проблем, так или иначе связанных с мелодикой, положение с этим термином станет угрожающим и приблизится к ситуации, складывающейся в науке со словом «система» — этим признанным лидером современной терминологической многозначности, насчитывающим несколько сотен зарегистрированных определений.

мышления, по существу, не имеющие аналогов вне сферы искусства¹.

Если где-либо и следует в первую очередь искать эквивалент мелодической интонации, этой центральной структурно-смысловой единице музыкальной речи, то только в искусстве, и притом в ее временных, динамически процессуальных видах. Мне лично наиболее подходящей областью для поиска аналоговых моделей представляется в данном случае кинематограф. Сравнительно молодое синтетическое по природе своей и вместе с тем уже достаточно активно осмысленное в теоретическом отношении искусство, кино выработало свое ключевое понятие, многозначностью своей, пожалуй, нисколько не уступающее музыкальной интонации. Таким понятием является кинематографический кадр.

Не случайно в одной из работ по семиотике и эстетике кино (Лотман 1973) среди различных определений кадра («минимальная единица монтажа», «основная единица композиции киноповествования», «единство внутрикадровых элементов» и т. д.) специально выделяется следующее: «кадр есть единица кинозначения». «Одна из основных функций кадра — иметь значение», — еще раз подчеркивает Ю. М. Лотман, и здесь же мы вновь наталкиваемся на вполне естественную в данном контексте аналогию между кинокадром и словом («кадр — основной носитель значения киноязыка», с. 36—37).

Если во всех только что приведенных формулировках мысленно подставить вместо кадра интонацию, ни одна из них не будет противоречить интуитивно ощущаемому смыслу и значению этого понятия в музыке. Аналогия здесь, как мне кажется, значительно более полная и действенная, чем при прямолинейном и изолированном сопоставлении интонации со словом или продуктом гомеостазиса².

С помощью кадра наше сознание расчленяет и схватывает непрерывную череду мелькающих на экране изображений или, по выражению того же Ю. М. Лотмана, «накладывает на нее сетку осмысления». Но не в этом ли заключается для нас и основная функция мелодической интонации? Разве она не расчленяет (то есть не говорит — структурирует) для нашего сознания звуковысотное

¹ Высказывается даже мнение, что уже лад не допускает внемusикальских аналогий. В частности, В. П. Бобровский в своей работе «Проблемы тематизации инструментальной музыки» писал: «Из всех первичных выразительных средств наиболее музыкально специфичен лад, не являющийся чистой, непосредственной моделью никаких внемusикальских процессов» (рукопись, с. 9). Об этом раньше писал Л. А. Мазель (1952, 38).

² Можно с некоторым основанием возразить, что люди, во всяком случае до сих пор, мыслили словами и интонациями, но не кадрами. Но это означает только, что найденная аналогия, как любая другая, недостаточно строга. Впрочем, разве сценарист, оператор или кинорежиссер не мыслят также кадрами? А современный рядовой телезритель? Разве не поглощает он больше долю информации вполне предметно, минуя слово и тем самым как бы возвращаясь к первичным формам доречного мышления?

пространство, действительно накладывая на него, как, впрочем, и для звучащее время, такую же в принципе «сетку осмысления»?

«Кадр как дискретная единица имеет двойной смысл: он вносит прерывность, расчленение и измеримость и в кинопространство, и в кино время. При этом, поскольку оба эти понятия измеряются в фильме одной единицей — кадром, они оказываются взаимнообратимыми» (Лотман 1973, 33). Но ведь и интонация, как и песенно-попевочный эквивалент — попевка, — это одновременно и временная, и звуковысотная ячейка, наделяемая нашим сознанием вполне определенным музыкальным смыслом. Из последования попевочных интонаций в живом течении мелодии складывается и ее звуковысотная, и ее композиционная структура.

Интонация, таким образом, есть то, что в реальности связывает два основных измерения в мелодике: высоту и время; а интонационная теория, являясь по необходимости и теорией лада и теорией ритма одновременно, представляется своего рода «теорией относительности», теорией связи двух главных векторов мелодического процесса, то есть той единственной теорией, которая не только и имеет реальные основания достигнуть уровня мелодических смыслов, дойти до глубины содержательного в мелодике.

Проблема звуковысотного пространства

Давно уже замечено, что природа тщательно скрывает, вуалирует начало любого нового качества в мире живого. Биологи-эволюционисты называют это «законом уничтожения черешков». Нечто подобное наблюдается и в мире осмысленного, и, в частности, сходная ситуация характеризует начальные этапы эволюции музыкального мышления. В первичном ладообразовании момент зарождения нового качества недоступен для непосредственного наблюдения.

Как и жизнь, лад зародился однажды, но с тех доисторических пор ничто в нем уже не возникает совершенно заново. Развиваясь в недрах фольклорных традиций, любое ладовое явление появляется уже отчасти в готовом виде, и нам остается строить более или менее правдоподобные догадки относительно действительных оснований и первоупутей звуковысотного мышления.

В связи с темой данного исследования чрезвычайно заманчиво было бы следующим образом сформулировать основной из интересующих нас вопросов: как, каким образом осваивалось исходное звуковысотное пространство? Каково было человеческому голосу в качестве «первопроходца»? Как должен был он себя вести, не имея возможности опереться на предшествующий опыт, не располагая хотя бы смутными стереотипами мелодического движения? Как должен был чувствовать себя первобытный певец перед лицом немощного, еще не тронутого человеческим голосом девственного зву-

коввысотного пространства? Не сообща, не в коллективе — ансамбле, первичном хоре, — а в одиночку, абсолютным соло, без вспомогательных приспособлений в виде музыкальных инструментов. Эти таинственные вопросы, вероятно, навсегда останутся без удовлетворительных ответов. (Несколько позже будет пояснено, что и вообще не следует формулировать подобным образом.)

Как всюду в природе, истоки и ростки ладомелодических процессов надежно маскируются, «черешки» интонационно-генеалогического древа старательно уничтожаются, и, сколько бы мы ни вглядывались в глубь фольклорных веков, нам никогда не обнаружить первый сформировавшийся звукоряд, как не разглядеть ни первой амебы, ни первого человека. Каким был первый участок захваченный поющим голосом в отпущенном ему от природы частотном диапазоне, каким был тот первый, еще шаткий, и, возможно, блуждающий островок, который стал удерживаться в сознании в качестве своего собственного в доступном, но пока не обжитом звуковысотном пространстве, угадать трудно, а, главное, эти догадки, даже опирающиеся на некоторые косвенные наблюдения и убедительность отдельных логических построений, никогда не приобретут доказательную силу, если только в прямом и чистом научном эксперименте не удастся воспроизвести системную логику этого процесса и получить конкретный мелодико-звукорядный результат¹.

Но, быть может, все обстояло совсем по-другому, и никакого звуковысотного пространства не было и в помине, во всяком случае — в представлениях и ощущениях первого певца? Культура прочных звукопространственных ассоциаций могла сложиться в результате длительного исторического развития мелодического мышления, и то, что мы теперь не мыслим себе музыкального звука без ощущения его фиксированной высоты, вовсе не означает, что так было с самого начала. Напротив, авторитетные суждения на этот счет совпадают в том, что само восприятие высоты звука — достижение сравнительно позднего этапа, и то, что мы называем теперь высотой звука, довольно долго было полностью поглощено тембром — этим нерасчлененным и сложным комплексом, в виде которого является нашему непосредственному восприятию реальный единичный звук².

Высоту как особое, осмысливаемое качество мелодического тона слух должен научиться воспринимать. Осознание высотности предполагает вполне определенные практические и аналитические навыки. Именно поэтому в наиболее ранних фольклорных культурах ощущение тембра с очевидностью преобладает над ощущением

¹ В том, что это не абсолютная утопия, убеждают, с одной стороны, успехи логического моделирования, подкрепленные быстрым прогрессом вычислительной техники, а с другой — по аналогии — не оставляемые учеными многих стран надежды на лабораторное выведение живой клетки.

² Однозначное вычленение чувственно воспринимаемой, интегрированной высоты из сложного звукового спектра — все еще не решенная до конца проблема даже для современного поколения электронных анализаторов.

высоты, что, кстати сказать, недвусмысленно отражается в певческой терминологии многих народов, различающих, к примеру, не высокие и низкие, а «густые» и «тонкие» голоса.

О первоначально-тембровом восприятии высоты звука свидетельствуют многочисленные музыкально-педагогические и психологические эксперименты. На первой стадии развития музыкального слуха, когда улавливается лишь самое общее направление мелодического движения, но отнюдь не точные интервальные соотношения, само изменение высоты воспринимается испытуемыми обычно как «смена светлот» (Теплов 1985, 111). Диффузное, темброво-высотное ощущение звука, по-видимому, остается преобладающим на протяжении очень длительного периода развития раннефольклорной культуры, и, очевидно, изолированно четкое, вне-тембровое восприятие высоты для носителей этой культуры представляется столь же затруднительным, как даже для изолированного в высотном отношении современного музыкально-профессионального слуха нелегкой является высотная фиксация разговорной речи.

Преобладание тембрового слуха над высотным у истоков мелодического мышления вполне естественно, ибо, по словам того же Б. М. Теплова, «тембр есть свойство каждого звука, музыкальная же высота есть свойство, характеризующее звук в его отношении к другим звукам» (Теплов 1985, 86, выделено мной. — Э. А.). И далее: «Ощущение музыкальной высоты возникает только при восприятии звуковысотного движения» (там же). Следовательно, зарождение ладового чувства вообще не может трактоваться как процесс завоевания звуковысотного пространства, ощущение которого как такового и не могло возникнуть на начальных этапах формирования мелодики. Скорее, появление этого чувства можно связать с исходной задачей аналитического расчленения непрерывного потока звуков, объяснить его как результат извлечения из их подвижной регистрово-тембровой характеристики собственно высотных компонентов. И лишь постепенное накопление опыта и конкретных результатов подобного извлечения, более четкое осознание различий и взаимосвязей между сменяющимися друг друга разновысотными тонами способно породить представление или, может быть, даже неосознанное ощущение некоего вертикально ориентированного пространства, в котором эти тоны располагаются.

«Смысл в музыке выявляется только посредством сравнения различий», — справедливо утверждает М. Г. Арановский (ПММ 1974, 261). Но обязательно ли эти различия должны осознаваться как звуковысотные, чтобы можно было считать, что мы имеем дело с музыкальным мышлением? Действительно, «слуховое восприятие опирается на возникшую в процессе филогенеза способность человеческого сознания к спатIALIZации» (пространственность человеческого сознания к спатIALIZации) (пространственность — переосмыслению любых форм движения), и действительно «такое хорошо знакомое музыкантам пространственное представление, как линия, является не метафорой, но реальным фактом пер-

цептивно-слухового опыта» (там же, 262—263 и 265). Но раз обязательно, чтобы линия эта мыслилась как высотная? Ведь представления о движении в пространстве рождаются и в результате только тембровых или только динамических смен, и потому в принципе допустима и вневысотная линейность. «Возникновение образа линии происходит на уровне восприятия любого изменяющегося звука», — заключает сам Арановский и добавляет: «... есть на домузыкальной, досемантической стадии» (там же). С первой частью вывода нельзя не согласиться, но вторая его часть нуждается в коррективах, ибо может быть истолкована как категорическое выведение за рамки музыкального мышления невысотной выразительности, как исключение самой возможности существования вневысотной музыкальной семантики.

В реальности же исходное звуковое пространство могло мыслиться отнюдь не в качестве звуковысотного, но в виде недифференцированного, тембродинамического пространства, в котором высотные характеристики звука покоились в свернутом, синкретически невыявленном виде. Другое дело, что, строго говоря, только с более или менее определившейся высотой звука из первично недифференцированной сознанием звукопространственной «массы» извлекается то, что мы называем интонацией, мелосом, песенной мелодикой. Уместно напомнить здесь весьма неожиданно прозвучавшее для традиционно (в теоретическом отношении) ориентированных музыкантов замечание Эрнста Курта: «Мелос — не простое сопоставление тонов, но первичная непрерывная связь из которой высвобождаются отдельные тоны» (Курт 1931, 45). С этой глубокой мыслью хорошо согласуются как суждения фольклористов, в том числе и достаточно давние («Гаммы примитивной музыки являются тем, что мы искусственно в ней выделяем: в сознании певца существует только мелодия, но не гамма» — Бозе 1939, рукописный перевод), так и наблюдения психологов («Говоря психологически, не мелодия строится из интервалов, а интервалы извлекаются из мелодии» — Теплов 1947, 167).

Если задуматься, то именно «высвобождение тонов» непосредственно и ощущается нами при восприятии архаической мелодики, захватывающей порой весьма широкий высотный диапазон, и вовсе еще не свидетельствующей об освоении и тем более окончательном «покорении» звуковысотного пространства. Другое дело, что для нас пространственное восприятие любого мелодического движения является уже непреодолимым, необратимым, якобы константным свойством самого музыкального мышления, отвлекая от которого мы уже не в силах. «Воспринимая изменчивый поток мелоса, мы как бы созерцаем событие, происходящее в пространстве» (Курт 1931, 35); ощущать высотную сторону мелодии по-иному, вне этого пространства, мы фактически уже не в состоянии. За этим для нас стоит больше, чем простые ассоциации и одна только внешняя зависимость от нотно-графического способа фиксации высоты. Скорее самый этот способ записи мелодики в известном смысле был предопределен задолго до того сформирова-

вавшимися представлениями. По глубокому замечанию того же Эрнста Курта, «впечатления вещественного и пространственного возникают уже при непосредственном ощущении от звучания и глубоко связаны с первоисточником музыкального становления» (там же, 55).

Нотная запись и звуковысотная выразительность

В связи с рассматриваемыми обстоятельствами возникает еще одна трудноразрешимая проблема, перед которой неизбежно оказывается исследователь архаического мелоса, — проблема приемлемости или, вернее, ограниченной пригодности для целей этого исследования традиционной системы нотной записи. Смысл этой проблемы заключается не столько в том, что многие раннефольклорные напевы с большими натяжками укладываются в равномерно темперированные рамки этой нотации, сколько в гораздо большей опасности принципиального искажения самого смысла фиксируемых таким образом мелодий.

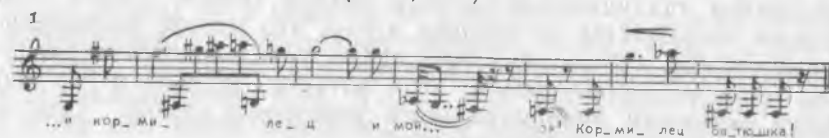
Проблема эта настолько существенна в плане данного исследования, что ей необходимо уделить специальное внимание.

Мы настолько приучены видеть главную выразительность и содержательную ценность любого песенного образца в его высотно-интервальном составе, в конкретных и точных очертаниях мелодической линии как таковой, даже в частных звуковысотных нюансах, что нам крайне трудно представить себе, имея перед собой нотный текст, что смысл зафиксированной в нем ранней мелодии может заключаться совсем в ином, что выразительность ее может быть отчасти или даже полностью невысотной. Но если мы признаем принципиальную допустимость вневысотной выразительности и даже ее преобладание на ранних этапах формирования народной песенности, то тем самым мы лишаемся оснований вообще полагаться на ее нотную фиксацию, ибо нотная система записи прямо нацелена на определенную высоту тона, сравнительно неплохо приспособлена для передачи временных отношений — ритма — и совершенно не отражает тембровые характеристики звука, существенные особенности певческой манеры, в частности, чрезвычайно важные в начальном пении артикуляционные моменты. Вот почему, чем более древний пласт песенности фиксирует нотировщик, тем больше усовершенствований и оговорок приходится ему вносить в нотный текст вопреки, казалось бы, исходной примитивности ранней мелодики. И нередко при этом наступает момент, когда словесное описание архаического пения способно дать о нем более точное представление, чем такое «усовершенствованное» нотное изображение.

Иными словами, следует отдавать себе отчет в том, что нотная запись многих раннепесенных образцов является в большой мере переводом их в систему интонационных смыслов, вполне противоречащих вневысотной выразительности этих образцов. Нотирова-

ние подобных напевов в принципе нецелесообразно, если оно является таким насильственным переводом, переводом высотности артикулированных оригиналов на чуждый им язык точных звуковых высотных отношений.

Жестко фиксируя звуковысотность, вовсе несвойственную определенным стилям и жанрам раннефольклорного пения, и тем самым внося чуждую им интонационность, мы, следовательно, заблуждаемся сами и вводим в заблуждение других. Именно так часто и происходит, когда речевая или иная интонационность (плачевая, например) записывается обычными нотными знаками, и, таким образом, невольно приравнивается к интонационности песенной. Вспомним, к примеру, образцы экзотического похоронного голошения, приводимые в комментариях к торопецком сборнику И. Земцовского (1967, 120):



Сверхширокие, более чем двухоктавные скачки, а вернее, редкие темброво-регистровые перебросы голоса, вряд ли столь определенные по высоте, как это можно заключить по нотной записи, способны озадачить самого собирателя, которому приходится признать, что «общепринятая нотация здесь бессильна». «Только непосредственное восприятие может дать представление о торопецких причитаниях, в которых слез больше, чем нот», — заключает исследователь (там же, 121).

Следует заметить попутно, что широкий разрыв между двумя уровнями интонирования вовсе не является исключительной особенностью торопецких плачей. Аналогичные образцы встречаются в плачевой традиции многих русских областей, причем не только в похоронной обрядности, но и в свадебной. Приведу для сравнения образец из сборника того же И. Земцовского (1975, 39):



Собственно говоря, подобная контрастно-регистровая артикуляция не является даже исключительным достоянием русских плачальщиц. В ходе исследования мы еще встретимся с аналогичными примерами в мелодике других народов. Сейчас же по контрасту обратимся к образности совсем иного плана — к скандирующим «скорым» жанрам, применительно к которым нотная фиксация выступает не менее условной, чем в голошениях.

Марийская свадебная частушка, оставаясь, по существу, песней, нередко декламируется, как бы проговаривается, хотя ухо музыканта угадывает в ней довольно четкое звуковысотное движение. Передавать это движение в нотах крайне трудно и к тому же не всегда необходимо, ибо речевая артикуляция здесь явно доминирует над мелодической. Два варианта записи частушки «Идет свадьба, как война», предлагавшиеся при редактировании сборника марийского фольклориста О. Герасимова — схематично-одноуровневый и мелодизированный, — в одинаковой мере не удовлетворили собирателя. Приведу помещенный в сборнике итоговый, компромиссный вариант (Герасимов 1978, № 25):



Очевидная противоречивость, двуплановость записи отражает реальную двойственность подобного интонирования, считать которое только речевым, немзыкальным вряд ли было бы правильным. Но одновременно было бы ошибкой пытаться осмысливать частично упорядоченную высотность такого типа по вполне сложившимся ладозвукорядным нормам собственно мелодического пения. Связь ритма и высоты, речевой и мелодической интонационности здесь настолько тесна и неразрывна, что любой из двух однозначных способов нотации — либо только ритмический, одноуровневый, либо подчеркнуто высотный, «хроматический» — до бессмысленности схематизировал и исказил бы существо песни.

Как один лишь измененный вид нотных головок (*) мало что может дать для понимания вневысотной выразительности нотированного образца, так и выписанные знаки в скобках лишь косвенно характеризуют относительную высотность данного способа интонирования. Образующиеся благодаря этим знакам «хроматические» ходы было бы опрометчиво воспринимать на уровне сложившегося лада. Будучи по внешнему виду устойчивыми отрез-

ками хроматической гаммы, они в действительности таковыми, конечно, не являются, и мы становимся в данном случае свидетелями своеобразного порождения несуществующих смыслов, которые возникают, собственно говоря, непосредственно в самом процессе условного нотирования.

В первой главе, вслед за К. В. Квиткой, мы уже отмечали, что теоретические идеи и навыки не могут не отражаться в нотных записях. Теперь стоит пойти дальше и отдать себе отчет в том, что нотное письмо в целом есть своего рода особый способ освоения и осмысливания конкретной музыкальной практики. Вне определенных теоретических установок, сведенных в более или менее стройную систему, оно не могло бы ни возникнуть, ни органически развиваться, ни функционировать. С одной стороны, «наудобно различать то, что мы умеем фиксировать» (Ланглебен 1974: 432), но, с другой стороны, мы можем фиксировать только то, что научились различать. И поэтому оценивать возможности любой фиксирующей системы, говорить о ее сильных и слабых сторонах на границах ее непротиворечивого, корректного применения можно лишь представляя конкретную совокупность объектов, ради фиксации которой она сложилась, и, что не менее важно, тот теоретический фундамент, на котором эта система строилась.

Общеизвестно, что для современного пятилинейного нотного письма таким фундаментом явилась европейская профессиональная музыкальная культура со всей ее многовековой теоретической традицией. С тем, что эта традиционная нотная графика весьма условна и вовсе не универсальна, сегодня никто спорить не будет. Сама стилиевая эволюция композиторского мышления XX века все яственнее ставит пятилинейную нотацию в кризисную ситуацию. Об этом свидетельствуют учащающиеся попытки реформы нотного письма, прямо связанные с эволюцией тональных принципов мышления. Но нас в данном контексте должно больше тревожить другое. Даже и там, где веками звуковысотные принципы пребывают в неизменности, на другом, по сравнению с современным композиторским творчеством, полюсе музыкального мышления, в ранних пластах народной песенности традиционная хроматическая система записи все чаще обнаруживает свою несостоятельность. Как только выясняется несоответствие высотных принципов фольклорного интонирования европейским тональным нормам, мы вынуждены бываем признать, что вреда от пятилинейной нотации оказывается не меньше, чем пользы. Эта система записи словно бы цементирует традицию непонимания внетонального мелоса. Она невольно навязывает присущие ей тональные шаблоны всякому фиксируемому ее помощью мелодическому материалу. И если мы не подозреваем, что материал этот в принципе отличен от европейского, нотная запись способна увести нас в сторону — не столько зафиксировать напев, сколько вложить в него дополнительное (чтобы сказать более резко) содержание. Наталкивая на привычный ладовый тональный тип восприятия, подобная нотация совершенно неприменительно прочитывается затем нами самими, не говоря уже о по-

сторонних читателях, в совершенно определенных тональных канонах, наполняется интонационным смыслом, которого может совсем не быть в самом фольклорном образце.

Вспомним, как часто оказывается достаточным увидеть в нотной записи изолированную малую терцию, чтобы в сознании непроизвольно начал возникать образ минорной тональности и весь круг связанных с этим представлений. О том, что записанный таким способом интервал на самом деле может быть вовсе и не терцией, а, например, широкой «секундой» (то есть может быть образован смежными ступенями звукоряда) или своего рода «квинтой» (крайними ступенями чрезвычайно тесного пентахорда — см. пример 19), мы в первый момент, а нередко и позже, обычно не думаем. Нужны некоторые чрезвычайные обстоятельства, чтобы возникла попытка отвлечься от системы тональных стереотипов¹.

Вспомним здесь же длительную борьбу, ведущуюся многими фольклористами, с традиционной системой ключевых знаков, влекущей за собой устойчивый комплекс представлений о тониках, тональностях и их квинтовом круге. Как часто нестандартное расположение знаков при ключах в явно отклоняющихся от диатонического стереотипа напевах приводит к недоразумениям только потому, что мы не привыкли видеть, скажем, *ми-бемоль* без *си-бемоль* или те же знаки, но в иной последовательности, или одновременно бемоль и диес при одном и том же ключе!

А разве самый вид нотного стана с его чередованием линеек и межлинейных промежутков не навязывает нам порой ощущение аккордовой, терцового склада вертикали там, где для этого нет ни малейших реальных оснований? Именно так, по обобщенным аккордовым схемам, сводящим в условную вертикаль одновременно звучащие ступени, возникло, вероятно, представление о «модулирующих» якутских ладах у С. А. Кондратьева². Насколько устойчив основанный на аккордовости комплекс представлений по отношению к очень мало для этого подходящему раннему типу фольклорного интонирования, можно судить по звукорядной терминологии многих современных работ. Один из ярких примеров — «доминантсептаккордовая пентатоника», обнаруживаемая таким вдумчивым исследователем, как И. Станислав, в конголезских ко-

¹ Насколько устойчивы подобные стереотипы, можно убедиться на примере практически любого ладоинтонационного исследования ранней мелодики. Так, в упоминавшейся уже работе В. В. Коргузалова сопоставляются двухпорный древнеармянский пастуший возглас с аналогичной по звуковому составу литовской обрядовой декламацией. При этом исследователь считает необходимым изменить (и вполне убедительно) трактовку последней, но, кажется, отнюдь не сомневается в якобы обязательной терцовости изолированно взятого полутерцового промежутка (см.: Коргузалов 1975, 243).

² В исследовательском предисловии и в комментариях к своему якутскому сборнику С. А. Кондратьев использует такие «аккордово-гармонические» схемы для того, чтобы зафиксировать совпадающие с полутоновой температурой этапы главной высотной эволюции изменчивых якутских звукорядов (см.: Кондратьев 1963, 25—27, 168). Критические соображения по этому поводу высказаны мной в предшествующей работе (Алексеев 1976, 54—55).

лыбельных песнях (МНАА 1973, 392—394). При этом имеются в виду характерные звукоряды следующего типа:



К данному типу высотных шкал мы специально обратимся позже; замечу только, что предложение переводчика (В. Л. Гошского) называть подобный звукоряд «септаккордно-пентатонным» положения не меняет, поскольку здесь нет ни аккордов, ни пентоники, а разве только их видимость. Однако спорить в таких случаях бывает чрезвычайно трудно, ибо нотации «самоочевидны». Мы склонны воспринимать нотный текст как звуковысотный документ, забывая о тех натяжках и погрешностях, которые допускаем в собственных расшифровках. Еще меньше мы привыкли задумываться, в какой мере нотная фиксация трансформирует, преображая порой до неузнаваемости, ладоинтонационную сторону чуждой нашему слуху мелодики. Тем более что собственный, исконный и искомый смысл этой мелодики, смысл, вкладываемый в него представителем нередко весьма далекой для нас культуры, трудно уловим и проблематичен.

Так или иначе исследователям раннефольклорной песенности необходимо непрестанно помнить о «порождающем смысл» эффекте существующего нотного письма. Заложенная в нем самая устойчивая, фундаментальная система интервальных представлений может оказаться в принципиальном противоречии с высотной (или вневысотной) логикой «иноязычного» напева. И тогда исследователь раннего лада оказывается жертвой мощной теоретической инерции. Одно из выдающихся изобретений человеческого разума способствовавшее возведению величественного здания мировой музыкальной классики и до сих пор продолжающее служить освоению новых композиторских горизонтов и фольклорных пластов, в некоторых случаях — у истоков мелодического мышления — способно ввести в заблуждение: отбрасывая мощный отсвет тональных представлений на далекую историческую ретроспективу, современная пятилинейная нотация не столько помогает, сколько мешает разобраться в существе протекающих там процессов. Прекрасно работающая в диатонических ладах двенадцатиступенная хроматическая нотация оказывается неэффективной в условиях только лишь формирующихся ладов, поскольку любой ладоинтонационный процесс, будучи отражен средствами данной нотации, по необходимости приобретает видимое свойство звуковысотной завершенности.

Искусственно вычленившее высоту из первоначального синкретического ритмотембровысотного единства и фиксирующее ее с помощью грубостатичных, расчленяющих и останавливающих временных знаков, нотирование динамических по природе, высотно-

изменчивых и неопределенных раннефольклорных мелодий сродни искусству фотографической передачи движения. Секрет здесь заключается в умении схватить размытый контур, передать некоторую зыбкость движущихся ступеней, не доводить «снимок» до обманчивой четкости линий. Как и хороший фотообъектив, пятилинейный нотный стан — плохой в этом помощник. Сама принципиальная его конструкция как бы противится получению нерезких отпечатков. Тому, кто стремится внести в снимок моменты движения, порой приходится намеренно смещать фокусировку при съемке или печати. Точно так же и нотировщик, как это ни парадоксально, нередко вынужден умышленно притуплять остроту собственного слуха, чтобы излишняя высотная детализация не искажала смысла переменчивой мелодики, сущности которой лучше соответствуют смазанные контуры нотного рисунка.

С помощью избранного круга аналогий я намеренно стремлюсь в известном смысле «расстроить» читательский слух и нацелить его на особое, «приблизительное» прочтение многих приводимых далее нотных образцов. По видимости четкие, звуковысотно резкие, они нередко должны восприниматься весьма относительно, в высотном отношении размыто и как бы с некоторого отдаления. В первую очередь это касается тех примеров, которые призваны дать самое общее представление о высотно-интонационной стороне ранних напевов, звукорядно совпадающих с диатоническими или пентатонными образованиями, но по существу ими не являющихся. Приблизительное слышание уместно там, где необходимо уловить обобщенный интонационный смысл напева вопреки этим случайным совпадениям. Что же касается подробных аналитических нотаций, вскрывающих тонкие детали звуковысотного движения, то, разумеется, и они чрезвычайно уместны в данном исследовании, однако смысл и цель их должны быть здесь несколько иными, чем в нотациях развитой мелодики, где микроальтерационные нюансы вносят существенные штрихи в интонационное содержание напева. Основное назначение подобных детализированных нотаций раннефольклорных напевов — показать механизмы и самый характер их интервальной изменчивости, как правило, не связанной прямо с движением мелодических смыслов.

Чтобы выявить внешне сложное, но внутренне недетерминированное, подчас независимое от смысловой сферы перетекание нестабилизировавшихся ступеней ранней мелодики, общепринятая двенадцатиступенная температура с ее полутоновым масштабом оказывается слишком грубой. Извне накладываемая на протодиатоническую мелодику, она не обладает необходимой «разрешающей способностью», не способна уловить и отразить процесс этого перетекания. Для этого необходима вдвое-втрое более частая «сеть» — гораздо более тонкая и лишенная прямых тонально-функциональных ассоциаций система записи. Различные варианты подобных «сетей» фактически уже давно функционируют в работах фольклористов, и в заключение данной главы стоит сказать несколько слов по этому поводу.

На практике к настоящему времени уже почти сложилась устойчивая система микроальтерационных обозначений, позволяющая проводить субхроматическую коррекцию нотных записей, опираясь на общепринятые навыки двенадцатиполутоновой нотации. Вопрос, по существу, сводится сейчас лишь к необходимости выбрать единообразные, вписывающиеся в любой фактурный контекст, полиграфически приемлемые и легко различимые знаки микроальтерации, а также договориться об их реальной величине.

Очевидно, многие фольклористы рано или поздно должны будут склониться к тому, что оптимальным представляется деление полутона не пополам, а на три равные части, то есть не четвертитонная система, не 24-ступенная, а 36-ступенная температура. Суть этой, разработанной первоначально применительно к якутским раннефольклорным образцам системы, помимо разделения тона на шесть (3+3) равновысотных отрезков — высотных единиц (в. ед.), сводится к оперированию, по существу, лишь одним (в двух разных положениях) дополнительным знаком *(da b)*, выставляемым не над, а перед нотой (что дает возможность использовать эту систему в условиях многоголосия).

Отличающаяся принципиальной простотой, вносящая минимальные изменения в традиционный нотный текст и опирающаяся на общераспространенный интонационно-слуховой опыт система эта показала свою действенность не только на якутском песенном материале, но и при редактировании разнонациональных фольклорных сборников (в уже упоминавшейся серии «Из коллекции фольклориста», выходящей в издательстве «Советский композитор»). В рамках же теоретического исследования ладоинтонационных закономерностей народной музыки 36-ступенная нотация практически незаменима, ибо, прекрасно согласуясь не только с пятилинейной, но и с общеупотребительной буквенной нотацией (для этого используются дополнительные обозначения: — *it* для микроповышения и — *et* для микропонижения тона), дает весьма ощутимое возрастание точности и тем самым представляет реальные возможности оперирования на субхроматическом уровне (подробнее см.: Алексеев 1973, 1976).

Глава 3. СИСТЕМАТИЗАЦИЯ РАННЕФОЛЬКЛОРНОЙ МЕЛОДИКИ

Вооружившись, таким образом, как методологически, так и «инструментом» исследования, попытаемся теперь охватить общие контуры раннефольклорной звуковысотности с тем, чтобы с иных, нежели прежде, позиций понять руководящие ею принципы.

Напомню, что преимущественным объектом нашего внимания должно быть одноголосие, сугубо сольное пение, сложившееся вне

воздействия сколько-нибудь развитого инструментария, — пение, гибкая звуковысотность которого свободна от необходимости приспособляться к условиям ансамблевого музицирования или к фиксированному строю аккомпанирующих инструментов. Ограниченная таким образом область исследования отнюдь не так узка, она не исчерпывается музыкой лишь «примитивных» народов, но охватывает обширные жанрово-стилевые пласты подавляющего большинства песенных культур, включая самые развитые.

Существует, вероятно, лишь один способ обнаружить скрытые закономерности внутреннего строения объектов, составляющих такое разнохарактерное и внешне противоречивое множество, каким представляется при первом знакомстве звуковысотный конгломерат раннефольклорной мелодики. Множество это следует разбить на некоторое число интуитивно ощущаемых классов с тем, чтобы в дальнейшем попытаться согласовать между собой структурные принципы, обнаруживающиеся внутри каждого из них.

Собственно говоря, таким путем и двигались первые исследователи ранних видов пения. Это они выделили в архаической мелодике несколько характерных типов, дав им образные и меткие названия — Engmelodik (узкообъемная мелодика), Pendel- (маятниковая, колебательная), Treppen- (уступчатая, террасообразная), Fanfarenmelodik (фанфарная мелодика). Эти общераспространенные мелодические типы достаточно подробно описаны, подкреплены множеством разнообразных по времени и этнической принадлежности нотных примеров. И сегодня этими названиями продолжают пользоваться в этномузыковедческой литературе Запада, особенно при обращении к исследованию ранних и экзотических культур¹.

Что касается интересующей нас ладозвукорядной систематизации, дело, как правило, ограничивалось описанием названных типов мелодики. Вскрывать внутренние, ладоинтонационные закономерности описанных таким образом типов вроде бы не было нужды. Какие лады могли встречаться в этих типах мелодики и каким способом могли взаимодействовать немногие составляющие их ступени, было известно заранее. Это могли быть либо узкообъемные малоступенные, либо консонантно-аккордовые конструкции с почти всегда присутствовавшей обязательной тоникой и окружающими ее неустоями. Все остальное по традиции продолжало зачисляться в разряд случайного, неупорядоченного, неосмысленного, ибо только таким оно и могло представляться с академической точки зрения европейского мажоро-минора.

Если бы был проведен систематический звуковысотный анализ каждого из указанных типов мелодики или всей совокупности охватываемых ими напевов, его результаты, возможно, заставили бы усомниться в правомерности исходной точки подобного теоре-

¹ Подтверждением этого может служить, например, превосходная исследовательская статья П. Коллера в томе «Musikgeschichte in Bildern», посвященном Океании (Коллер 1965).

тического подхода. Но ни основоположники европейского этномузыкознания, ни их последователи, очевидно, не ставили под сомнение приложимость разделяемых ими ладозвукорядных представлений ко всем прочим музыкальным системам. Выведенные из этих представлений единые звуковысотные нормы превращаются в штамп самим способом нотного письма, и (в лучшем случае) в эти нормы вносятся лишь малозначительные поправки, не меняющие существа дела. Подобные нормы лежат и в основе принятой типологии раннего мелоса, систематизируемого прежде всего и в основном по своему интервальному составу. Последний же измеряется все тем же традиционно-академическим теоретическим методом. В результате первый шаг к звуковысотной классификации архаической мелодики не мог не стать последним — в нем уже была а priori заложена тоно-полутоновая система звукорядов лишь слегка скорректированная применительно к «примитивным» культурам.

Утвердившиеся со временем К. Штумпфа, К. Закса, Э. Хорнбостеля и Я. Кунста типовые названия различных взглядов европейского музыканта разнородностей ранней мелодики, названий действительно скорее образные, чем точные, не могут, несмотря на свой значительный срок применения в европейской науке, лечь в основу действенной, продуктивной систематизации архаического мелоса, поскольку, говоря строго, не образуют системы. Охватываемые ими явления не однородны, соприкасаются лишь частично и далеко не исчерпывают многообразия начальных видов пения. К примеру, *Engmelodik* включает, по всей видимости, самые разнообразные и в том числе интонационно вполне противоположные образцы, объединяемые на основании чисто внешних параметров (в частности, к этому классу мелодий относится и большинство *Pendel-напевов*). Понятие *Tierpenmelodik* применяется обычно к равномерно нисходящим мелодическим контурам, в то время как раннефольклорная практика изобилует интонационно вполне сходными с ними образцами, контуры которых ниспадают не столь равномерно и прямолинейно. В фанфарную мелодику обычно не включаются широкодиапазонные напевы, если они не отвечают представлениям о совершенных консонансах, порой вовсе не актуальным в рассматриваемых условиях. И так далее. Вне описанной системы понятия остаются крайне широкие интервальные образования (наподобие приведенных в предыдущих разделах русских плачей) и многое другое, в частности — целая сфера темброво-регистровой голосовой «игры», на которой основываются развитые песенные традиции йодля, разнообразных видов горлового пения и т. п.

Приступая к более систематическому обзору ранней звуковысотности и (вольно или невольно) обращаясь к генетическим проблемам лада, хочется не только обратить внимание на сложность поставленной задачи и саму проблематичность ее постановки, но и высказать еще раз некоторые методологические соображения.

Систематика ранних высотных структур, не столько установив-

шихся, сколько находящихся в процессе становления, не может быть простой, не может строиться на прямом звуковысотном анализе нотных текстов. Структура-процесс, каковой является, к примеру, высотность протодиатонического напева, как уже отмечалось, не запечатлевается в нотах без существенных искажений и привнесений. Непосредственно и объективно она нам, таким образом, не дана. Предстоит еще научиться ее выявлять и реконструировать. Остается, как говорилось, окольный, косвенный путь — путь к систематизации ранних ладозвукорядов через предварительную, более строгую систематизацию всей раннефольклорной мелодики. Это основное.

Далее. Сама система теоретических представлений об изменчивой раннефольклорной звуковысотности не может быть такой же замкнутой и завершенной, какой мы привыкли видеть систему взглядов на отдельную сложившуюся национальную песенную культуру. Система эта, отражающая разнохарактерную и постоянно эволюционирующую интонационную практику, возможна лишь как сугубо динамическая — и в своих конкретных звукорядных констатациях, и в историческом аспекте. Подобно отражаемому в ней объекту, она должна быть своего рода системой-процессом, включающей историко-эволюционные моменты в самую ткань теоретических построений.

Вполне возможно, что в конечном счете ладоинтонационные процессы всегда направлены на формирование замкнутых тональных систем. Но процессы эти сложнопротиворечивы и не менее сложно рассредоточены в различных слоях одной и той же культуры. Они протекают крайне замедленно, едва ли не геологическими темпами, никогда не прекращаются и не завершаются полностью, но в одно и то же время присутствуют почти всеми своими стадиями в каждой народно-песенной культуре. И если поверхностные пласты культуры являют весьма совершенные результаты этих процессов, то одновременно в глубинных слоях подспудно протекают и все их предшествующие этапы, включая и самые ранние. Отсюда, кстати, как следствие вытекает не только сложность, но (что в конечном счете и обнадеживает исследователя) принципиальная познаваемость фольклорных явлений и процессов, труднодоступных для непосредственно документального изучения. И с этим связано еще одно, третье соображение, которым хотелось бы завершить данный, предваряющий систематизацию раннего мелоса раздел, вновь обратившись (по выработавшейся уже традиции этого исследования) к трудам К. В. Квитки.

В его написанной полвека назад статье «Ангемитонные примитивы и теория Сокальского» сказано: «Не имея твердых оснований для генетической систематизации, мы вынуждены начать с морфологической» (Квитка 1971, 288). По существу, и нам остается то же самое, ибо для любого исследователя бесписьменной музыки глубина исторического слоя, доступного для прямого проникновения, ограничена в лучшем случае полувековым промежутком, на протяжении которого можно доверять слуховой памяти

непосредственных свидетелей¹. Закономерности, обнаруженные в этом чрезвычайно кратком временном отрезке, фольклористам приходится экстраполировать на всю пройденную историческую дистанцию вплоть до полностью скрытых истоков. Зная неравномерность эволюционных процессов и внезапность революционных сдвигов в сфере сознания, можно заранее предполагать неизбежность на этом пути самых неожиданных и серьезных просчетов.

Но как известно (об этом писал Ф. Энгельс), субъективно-аналитическая логика исследователя в своих главных пунктах может совпасть с реальным ходом исторического процесса. Конечно, нельзя с полной уверенностью утверждать, что это в достаточной мере относится к результатам наших наблюдений. Остается только надеяться, что приводимые здесь структурно-логические выкладки хотя бы в самых общих чертах повторяют один из действительных путей формирования народного ладового мышления.

Лад без звукоряда (контрастно-регистровое пение)

Любой напев мы так или иначе пропускаем через призму привычных ладотональных представлений, освященных школьной теорией. Неизбежно возникающие при этом несообразности обычно объясняются как проявление разного рода аномалий или (в лучшем случае) как архаическая неупорядоченность. Теперь же наша задача состоит в том, чтобы попытаться взглянуть на ненормативный раннефольклорный материал не в привычной теоретической ретроспекции, двигаясь вспять от европейской теоретической системы, не как на пережиточно-аномальный, но как на имеющий самостоятельную ценность и основанный на других законах организованный по своим собственным правилам, пусть не столь строгим, не легко формализуемым и познаваемым на ином логическом уровне.

То есть речь идет о том, чтобы все эти внешне разнохарактерные, противоречивые и нестандартные в звуковысотном отношении проявления раннефольклорной мелодики рассмотреть как особую логическую систему, функционирующую независимо от сложившихся позднее закономерностей. Разумеется, было бы методологически ошибочным полностью противопоставлять эту систему всем другим. Как система развивающаяся, будучи рассмотренной абсолютно замкнуто и невзаимосвязанно с последующими интонационными системами, она потеряла бы всякий исторический смысл и теоретическую ценность. Но тем не менее описать и оце-

¹ То, что оказалось возможным на материале средневековой армянской монодии, составляет, к сожалению, не частое исключение в нашей науке. Строармянские нотации (хазовая и лимонджановская) позволяют дальше, чем обычно, заглянуть в глубь веков, соединив теорию с историей и поверяя одну другой (см.: Кушнарев 1958). Еще одно убедительное подтверждение этому — работа Н. Тагмизяна «Теория музыки в Древней Армении» (Ереван, 1977).

нить всю совокупность раннефольклорных ладоинтонационных фактов в качестве достаточно автономной (как в территориально-временном — географически-историческом, так и в логическом аспектах) системы совершенно необходимо.

Наше внимание, таким образом, прежде всего должно обратиться на то, что в звуковысотном плане является камнем преткновения для посторонних наблюдателей и что, судя по нотациям, плохо согласуется с утвердившимися ладотональными канонами.

Обычно удивление музыкантов вызывает все, что не укладывается в представления, связанные с диатоникой, — единичные или систематические несовпадения с равномерной темперацией, слишком много- или слишком малоступенные, излишне широкие или чрезмерно узкие звукоряды, прямолинейная целотоновость или, напротив, ультрахроматизм, не говоря уже о явно не фиксированной звуковысотности и особых манерах звукоизвлечения. Обращаясь к подобного рода явлениям, наблюдаемым в наиболее архаических фольклорных пластах и стилях, нельзя, конечно, надеяться до конца разгадать все эти музыкально-археологические головоломки. Но, повторяю, охватить их совокупность с самых общих позиций все-таки необходимо, иначе под внешним покровом мы не сможем ощутить скрытого рельефа внутренних закономерностей.

Итак, необходимо взглянуть на высотную сторону интересующих нас напевов непредвзято. Главное, от чего нам приходится при этом отказаться (в силу изложенных выше соображений), — это от попыток чисто звукорядного осмысления нотных образцов. Построение замкнутых звукорядных систем не раз уже заводило фольклористическую мысль в тупик даже там, где для подобных построений существовали некоторые реальные основания в виде устойчивых звуковых шкал¹. В раннефольклорном же мелосе звукорядные штудии и вовсе обесмысливаются, ибо здесь зачастую неясно, что есть ряд — отраженная в сознании поющего последовательность высот, а что только представляется таковым, будучи на самом деле нотно зафиксированной случайностью. До решения вопроса о звукоряде, вопроса не столь простого, как первоначально может показаться, мы имеем дело, по существу, лишь с общим высотным контуром, с обобщенной направленностью мелодической линии как с единственной объективно данной реальностью раннефольклорного интонирования.

Еще один из парадоксов ранней мелодики заключается в том, что в ней, в отличие от обычных условий, анализ звукорядов не может предшествовать ладоинтонационному анализу. Напротив, без предварительного рассмотрения лада в его функциональной сущности, без выявления общих принципов его функционирования

¹ К. В. Квитка однажды справедливо заметил, что «теоретические трактаты о музыке отражают стремление человеческого духа к законченности и упорядоченности систем, которое уводило теоретиков за грани практически упорядоченного» (Квитка 1973, 14).

ния в конкретных раннефольклорных условиях нельзя безошибочно определить сам звуковой состав мелодики, ряд составляющих ее тонов — «тоноряд» (украинизм, имеющий в русском прочтении существенный в данном контексте смысловой оттенок). Вот почему мы вынуждены решать вопросы общего функционирования раннемелодических ладов фактически до того, как найдены надежные критерии выделения самого мелодического тона (отличающегося от случайного звука, который является часто лишь подобием подлинной ладовой ступени). Отсюда — название данного раздела и принципиальная свобода от ограничений, связанных с любыми утвердившимися звукорядными шкалами — диатоническими или пентатонными, темперированными равномерно или каким-либо иным способом.

Попробуем повести исследование так, как если бы мы ничего не знали о консонансах и диссонансах, не ощущали существенной разницы между чистой и увеличенной квартой, не подозревали о противоположности большой и малой терций. Представим себе, что не существуем в музыке ни мажора, ни минора, ни лидийского, миксолидийского, фригийского, гипофригийского и всех прочих ладов и звукорядов в их современном, средневековом или античном понимании. Нет не только устойчивых ладов, которые могли бы быть зафиксированы на бумаге, но и закрепленной в сознании поющего интервальной системы. Перед нами даже не интервалы, а всего лишь неопределенные высотные дистанции, неосознанные звуковысотные «промежутки» (вспомним А. Н. Должанского, который настоятельно рекомендовал отличать значение этого «калькированного» термина от значения его иноязычного оригинала; см.: Должанский 1973, 87). Начнем строить систему высотных отношений с нуля, без заготовленных заранее мерок, отказавшись от готовых ладовых представлений.

Но каким способом тогда работать? Что останется для нас, как будто бы достаточно понятных нотных записей? Похоже, что они могут утратить всякий смысл. Действительно, в них пропадает все, что связано с абсолютностью высоты, с высотной артикулированностью. На вид подробная нотация превращается лишь в обобщенный высотный профиль звучащего оригинала, в абсолютно уловную по отношению к нему абстракцию. Но коль скоро сверхусловность эта осознается нами, в прочитываемых соответствующим образом нотациях обнаруживается реальный смысл, и при этом смысл вполне достоверный, опираясь на который только можно выстроить действенную типологию ранней мелодики, покоящуюся на действительно объективных основаниях.

Любую содержательную систематизацию желательно проводить, как минимум, по двум основаниям, строить не менее чем двум четко измеряемым параметрам. В случае с обобщенной мелодической линией мы имеем возможность с достаточной надежностью судить, во-первых, о высотной направленности мелодики

ского движения и, во-вторых, о его временных пропорциях. Вертикальные сдвиги легко улавливаются на слух, с первого взгляда различаются в нотном тексте и однозначно фиксируются приборами (изменения частотных характеристик звука). Горизонтальные (ритмические) соотношения необратимы, однонаправленны во времени, но зато относительно просто структурируются, будучи естественным образом соотносены с циклическим по своей природе дыхательным процессом.

С точки зрения высотной направленности мелодического движения, в обобщенно-высотном (вертикальном) аспекте, в исходных формах мелодического пения различимы, грубо говоря, три вида мелодических образований: контрастно-регистровые, неустойчиво-глиссандирующие и высотно более или менее стабилизированные. Условно назовем их α -, β - и γ -мелодикой.

Первый вид — α -мелодика — едва ли не наиболее архаичен. Основанный на сопоставлении поляризующихся тембров (регистров), он, собственно говоря, еще не предполагает звуковысотной координации тонов, хотя, разумеется, нетрудно себе представить подобный двухрегистровый способ интонирования и с частичной или полной координацией тонов. По существу, здесь нет еще и линии как сколько-нибудь упорядоченного звуковедения. Нет порой и четкого соотношения с дыхательным циклом. Нередко это простое чередование регистров, диктуемое исключительно прихотью или минутным вдохновением. Можно представить себе, что еще до того, как человек научается обходиться малым (в данном случае — ограниченными по объему олиготонными рядами), он, заметив в своем распоряжении не один регистр, не одну тембровую краску, а несколько, начинает перебирать их голосом, осваивать в непосредственном сопоставлении. Не случайно, должно быть, этого же рода звукоизвлечение преобладает не только в птичьих зовах и в криках животных, но и в неосмысленных голосовых «экспериментах» (агуканьях) грудных младенцев¹.

Два типичных образца α -мелодики уже приводились (см. примеры 1 и 2). Оба они не отвечают традиционному представлению о плачевой интонации как о преимущественно нисходящей, десцендентной. (Последняя рядом с подобной сверхширокой мелодикой может в эмоциональном плане показаться на современный взгляд даже и недостаточно выразительной.) Их обостренная экспрессивность связывается в нашем сознании не с эстетически выверенной,

¹ Анализ магнитофонных записей подобного саморазвлекающего «пения» 3—4-месячного ребенка обнаруживает устойчивое «интонирование» весьма широких промежутков, нередко превышающих октаву. Эти наблюдения вполне согласуются с данными психофизиологов (Гальперин 1965, 235—236), установивших, что только к концу 7-го месяца ребенок начинает различать высотные промежутки в 100—150 центов, в то время как уже в 3—3,5 месяца у него образуется устойчивая дифференцировка тембровых и ритмических параметров звука; в этом возрасте он, как правило, способен различать по высоте лишь звуки, отстающие друг от друга на октаву — дециму (данные приводятся по статье А. Л. Готсдинера «О стадиях формирования музыкального восприятия» — ПММ 1974).

жалобно никнувшей интонацией скорбного сетования, а с откровенно экстазическим состоянием не управляемого, почти не подконтрольного сознанию голошения. То, что в других условиях может быть и невинной голосовой игрой, теперь, на фоне эстетизированного музыкального сознания, вводимого в русло стабильных звукорядов, начинает восприниматься как прорыв необузданного, стихийно-физиологического начала, как знак наивысшего эмоционального накала, разрушающего организующие сознание нормы. И не только как непосредственный прорыв подсознательного, не только как прямой, физиологически достоверный вопль, но именно и как знак его, как сознательная его имитация, что подтверждается распространением подобной α -мелодики не в одних лишь похоронных голошениях, но и в традиционно-обрядовых, ритуальных свадебных причитаниях.

Приведу фрагменты русского свадебного причета, заимствованные из неопубликованных записей одного из ленинградских музыковедов:

Октавные и сверхоктавные переборы голоса являются здесь вполне осознанным исполнительским приемом. Срывы в нижний регистр происходят только тогда, когда поэтическая строка с постоянной срединной цезурой практически уже сказана, почти целиком произнесена на уровне звучного верхнего регистра, и слушатель (пусть только воображаемый, но предполагаемый здесь обязательно) вполне может домыслить двух-трехсловное ее окончание, как это сплошь и рядом бывает не только в плачевой, но и в былинной русской традиции. Если подобные «провалы» голоса, под которыми всегда ощущаются физиологически и эмоционально оправданные сбой пресекающегося дыхания, появляются не только в каденциях, но и посреди строки, то лишь в виде характерного словообрыва после цезурного пятого слога. Сама же линейная структура напева, несмотря на его явную высотную относительность и нестабильность, как и четко повторяющаяся ритмическая его конструкция, свидетельствуют о том, что подобные, широко распространенные не только в русской песенности образцы являются, по приводившемуся уже выражению Н. Чернышевского (1938, 91), «произведениями» не одной лишь человеческой природы, но и искусства¹.

¹ Думаю, что даже Квитка, который, как известно, избегал в своих работах о ранней мелодике примеров, построенных, как он выражался, «на сколь-

Рассмотрим еще один характерный русский свадебный причет в записи И. Земцовского (1975, № 12):

Вряд ли стоит усматривать здесь случай трехрегистрового интонирования, хотя формально в нотной записи присутствуют три далеко отстоящих друг от друга и графически одинаково оформленных тона¹. Нетрудно заметить, что верхнее *a* в приведенном примере — хотя и частый, но кратковременный элемент внутрислогового распева, окончание своего рода систематического срыва голоса при завершении срединного *es*. То есть момент, только сопутствующий одному из двух основных уровней, на которых называется плачевой текст. По существу, этот звук есть момент производительный, исполнительский, в чем-то аналогичный специфическому фальцетному срыву при активном, словно заикающемся запирающим особым образом распетого слога, то есть, приему, часто встречающемуся не только в традиционном якутском эпическом стиле пения с кылысахами (фальцетными призвуками, которые целесообразнее фиксировать с помощью особых — флажолетных —

звучных повышений и понижений звуков без установленных ладовых ступеней», не стал бы против этого возражать, ибо он не исключал полностью подобного рода пение из сферы эстетически значимого. «Такие примеры, — писал он, — если они имеют ясно выраженный ритм (многозначительная в данном контексте оговорка — Э. А.) — [...] следует считать произведениями искусства» (Квитка 1971, 227—228).

¹ В «Торопецких песнях» И. Земцовского (1967) есть несколько действительно трехрегистровых причитаний (№ 46, 61, 63), в том числе и почти вневысотных (см. партию невесты в № 49). На традицию трехопорного голошения, причем в явно неконсонантной интерваллике и с характерной вариантностью одного (среднего) из трех тонов, остроумно опирается И. Стравинский в тех моментах «Байки», где раздаются жалобные вопли схваченного лисой петуха (см. с. 34—35 и 83 партитуры. — М., 1973):

нотных головок на месте их действительного звучания), но и при исполнении задорных русских припевок!

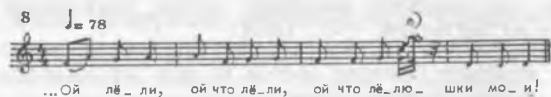
Расстояние между основными интонационными уровнями в интересующем нас плаче не столь уж велико, однако в интервальном отношении оно чрезвычайно показательно. Акустически тритоновая связь (кстати, верхний призвук здесь также отстоит на тритон) должна быть, согласно общепринятой теории, наименее устойчивой. Между тем она весьма устойчива, и во всем последующем тексте можно усмотреть только едва заметную тенденцию к пезначительному понижению нижнего уровня. И в рамках фиксированной интервалики тритоновый промежуток характеризует не столько связь, сколько контраст составляющих его тонов. Не мудрено, что в условиях раннепесенного интонирования на первый план в нем отчетливо выступает темброрегистровая противоположность, но не высотно-мелодическая связь звуков. Об этом же свидетельствует и слуховое восприятие напева, имеющего многие точки соприкосновения со структурой и характером предыдущего образца (ср. примеры 5 и 6).

Русская причет подобного склада не является исключением. Вот фрагмент контрастно-регистрового плача, взятый из новых словацких публикаций (запись А. Эльшековой — АКВ 1973, 88, № 12):

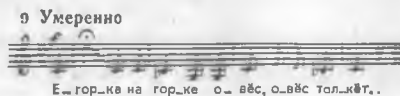


Заключительный элемент строки (текст которого, пропущенный при публикации, взят мною в скобки) намечает новый, третий высотный уровень, к которому мелодическое развитие впоследствии возвращается. Для нас здесь важно отметить явный тембровый контраст двух крайних регистров — мелодизированного нижнего и весьма приближенно интонируемого верхнего, сталкиваемых непосредственно.

¹ Имеющийся здесь в виду характерный исполнительский прием легко может быть проиллюстрирован, например, припевом толочанской дожиночной песни «Ай, спасибо хозяину» в записи В. Дубравина (1974, 31):



Прием, кстати сказать, охотно имитируемый современными русскими композиторами. Приведу в подтверждение «Скороговорку» из «Семи русских текстов» Т. Чудовой:



Чтобы не создавать ложного впечатления об исключительно плачевом назначении α -мелодических комплексов, приведу другой пример из словацких записей А. Эльшековой — диалогическую перекличку двух женщин (АКВ 1973, 88, № 10):

1. Frau: Na ti, E-va Klo-ska Ma-to-ja Ru-Zom-ber-ku, na u-ju.
2. Frau: daj ho-sem ten o-bed, daj u-ju.
1. Frau: Daj-te mi li-ter-vi-na, u-ju.
Na ti mo-je sr-це ha-lu-šiek z raj-ni-це, na u-ju.

Конечно, интонирование здесь не ограничивается одним только α -мелодическим противопоставлением. Нижний регистр в пении обеих женщин в звуковысотном отношении четко артикулирован: закрепленность ступеней подчеркивается здесь точной имитацией речитативного фрагмента второй женщиной. Зато высотная относительность припева-зова очевидна — не только отвечающая женщина имитирует его вполне условно, но и первая, при новом возвращении (см. последний такт), лишь отдаленно «намекает» на исходную его высоту (след γ -интонационных отношений).

В характерном этом припеве-зове отчетливо проявляется и β -мелодический принцип — широкое нисходящее глоссандирование. В итоге данный образец предстает своеобразным сочетанием разноречивых мелодических принципов. Однако привести данный пример именно здесь представляется вполне уместным, ибо объединены столь несходные элементы в единое и выразительное мелодическое целое все же по принципу α -мелодики — на основе яркого регистрового контраста.

Примеры неплачевого проявления α -мелодического принципа можно множить и дальше. За только что рассмотренным образцом встают целые песенно-бытовые традиции: западно-русское или белорусское гуканье с его отчетливыми параллелями у других славянских народов, лесные ауканья и т. д. Попытаемся лучше выйти за пределы славянской музыкальной общности и обратимся к культуре, сложившейся вполне обособленно от нее и достигшей в целом очень высокого уровня развития.

Подобно русским, контрастно-регистровые плачи других народов раньше почти не записывались. В опубликованных сборниках грузинских песен абсолютно доминируют плачи-ниспадания. Но это вовсе не означает, что в насыщенном трагическими ситуациями

быту народа не звучали значительно более непосредственные и экспрессивные α -голошения. В опубликованных прежними собирателями материалах можно встретить лишь намеки на эту трудно фиксируемую и к тому же многими отлучаемую от искусства форму плача. Так, в сборнике сванских песен В. Ахобадзе среди характерных нисходящих плачевых напевов¹ встречается один необычный, упорно повторяющий октаву (Ахобадзе 1957, № 73, бестекстовая запись Д. Аракишвили):



В структуре напева отчетливо проглядывает все тот же α -мелодический принцип, принцип переключения регистров, которому, кстати сказать, и здесь отнюдь не противоречит ни строгая формульность ритма, ни высотная определенность обоих интонационных уровней.

Как можно было уже заметить, действие одного из раннемелодических принципов не исключает порой очень отчетливых проявлений других принципов, не снимается ими. Эти исходно-мелодические принципы и в дальнейшем (вплоть до современных форм мелодического творчества) развиваются в тесном взаимодействии, не столько отрицая, сколько дополняя друг друга.

Самый характер примеров, на которых можно было бы показать это развитие принципов, скорее переплетенное, чем параллельное, препятствует строго последовательному описанию. Но чтобы выдержать намеченную последовательность изложения материала хотя бы в самых общих чертах, дополню данный раздел еще несколькими замечаниями и примерами, касающимися α -мелодического интонирования.

Сначала один нефольклорный пример, аналитический комментарий к которому был бы здесь излишним²:

¹ Знаменитые эти *тирили* (груз. — плач) — скорбные женские поминальные причитания, едва ли не ежедневно при восходе солнца звучащие на небольших сванских фамильных кладбищах, как правило, варьируются в звукоряде, ближе всего соответствующем мажорному (!) пентакорду (иногда с захватом VI ступени или, напротив, в сокращенном до трихорда виде). Их своеобразная нисходящая мелодическая формула, неоднократно фиксировавшаяся нами в экспедиции 1977 года (с помощью замаскированного магнитофона), удивительно совпадает с традиционным голошением адыгов (в 1974 году оно также записано нами методом «скрытой камеры»), обнажая глубокие культурно-генетические связи этих народов, давно уже разделенных не только одним Кавказским хребтом.

² Это апофеозная заключительная фраза тенора («Поглощена смерть победой») из «Dies irae» К. Пендерешко. Волевой 12-тоновый мелодический оборот резюмирует яркие контрастно-регистровые интонации этой «Оратории и памяти жертвам Освенцима».

Заметим кстати, что эффектные контрастно-регистровые переборы благодаря их неумеренному употреблению представителями музыкального авангарда превратились в своего рода стилизованную примету, а точнее — в общее место современной вокальной техники.



Итак, судя по всему, α -мелодический принцип может быть прослежен на всех этапах становления мелодики и даже в качестве одного из всеобщих и фундаментальных принципов музыкального мышления выведен далеко за пределы ранней народной песенности. Действительно, вряд ли какая-либо развитая песенная культура может полностью исключить из своего обихода выразительные приемы сознательного сопоставления голосовых регистров. Как правило, в каждой из них можно обнаружить 2—3 жанра, усиленно культивирующих регистровые переборы, идущие от первичного α -интонирования. В дополнительных подтверждениях на русском и славянском материалах нужды, по-видимому, не возникает. Подкрепим лучше единственный пока грузинский пример, приведенный по сванскому сборнику В. Ахобадзе.

В другой обширной публикации этого собирателя — в сборнике аджарских песен (Ахобадзе 1961) — значительная часть авторского введения посвящена описанию криманчули, представляющего собой особый исполнительский прием в партии высокого тенора, характерный для многоголосной фактуры западно-грузинского пения¹. Суть этого приема состоит в бестекстовой (на гласных звуках), орнаментальной складе вокализации с использованием фальцетного регистра.

Техника криманчули достигла высшего расцвета в цикле трудовых песен «надури» (*нади* — трудовая артель), исполняющихся двумя перекликающимися четырехголосными хорами. Проследим соотношение мелодики и текста в небольшом фрагменте из партии двух *гамкивани* — запевающего и отвечающего (Ахобадзе 1961, 207—208, песня «Была я девица дворянка»):



Строго говоря, приемом криманчули здесь исполняются только первые 6—7 тактов, после чего певцы переходят к обычному мелодизированному пению, что тотчас отражается на фонетическом

¹ В. Ахобадзе считает криманчули самостоятельной хоровой партией, имеющей особую гармоническую функцию. В народном хоре партия высокого тенора обычно носит название «гамкивани» (груз. *кивили* — крик, визг).

составе текста. Это проявляется не только в том, что появляются типичные припевные словосочетания и вообще согласные звуки, но главным образом в том, что нарушается свойственный описываемому приему принцип закономерного чередования высотно закрепленных гласных. В трехзвучной орнаментации криманчули каждому высотному уровню соответствует свой гласный звук: *y* — верхнему, *a* — среднему, *o* — нижнему. Именно это заставляет услышать в данном приеме отголоски *a*-мелодического интонирования. Каждый высотный уровень представляет собой отчасти и особый голосовой тембр, озвученный собственной фонемой, а общая мелодическая линия рождается как результат упорядоченного чередования этих своеобразных темброфонем, контраст которых подчеркивается заметными высотно-регистровыми перепадами.

Что чем здесь порождено — последование гласных мелодическим рисунком или, наоборот, мелодическая линия фонетическим рядом — сказать трудно¹. Ясно одно — и то и другое слитно неразрывно и органически, и именно в этом заключена специфика криманчули, виртуозного и эффектного вокального приема, ведущего свою родословную от неприхотливой *a*-мелодической игры голосом, игры, переведенной из условий арханческой высотной неопределенности в строго упорядоченную и многослойно организованную тонально-хоровую вертикаль и в связи с этим окончательно переходящую в ранг высокого искусства.

Но и не выходя за рамки сольного пения, не находим ли мы сходные закономерности темброво-регистровой голосовой игры в традиции австро-немецкого йодлера, где к тому же совершенно очевидна внутренняя опора на ладофункциональность гомофонно-гармонического склада². Проследим, к примеру, распределение

¹ Связь фонетического строя песенного текста с высотной направленностью мелодической линии — одна из глубинных закономерностей исходного интонирования. Исследованиям этого рода следовало бы посвятить специальную работу, не ограничиваясь, разумеется, пределами одной или двух культур. Проведенный под таким углом зрения высотно-фонетический анализ якутских, а также выборочно взятых грузинских фольклорных публикаций открывает заманчивые перспективы. К примеру, можно было бы среди асемантических словообразований, которыми изобилуют якутская песенная поэзия или припевы многих грузинских песен (типа «диэло», «водила», «дэли-дэла», «ори-дэла», «оралэ», «аралало», «эри-эга» и т. д.), с достаточной степенью надежности отделить слова, некогда обладавшие конкретным значением и утратившие его, от слов, которые его никогда и не имели (две категории, фольклористами передко смешиваемые). Можно было бы также, не упоая только на чуткое ухо и интуицию, выделить путем несложных статистических подсчетов корневые интонационные формулы, лежащие в основе некоторых первичных жанров — трудовых, обрядово-ритуальных; формулы, глубоко запечатлевшиеся не только в ритмоинтонационном, но и в фонетическом строе типовых припевов.

² Альпийский йодлер начиная с середины XVI века пользуется неослабевающим вниманием европейских музыкантов. Накоплена обширная научная литература, со списком которой можно познакомиться в вышедшей недавно книге швейцарца Макса Баумана, предпринявшего наиболее обстоятельное на сегодняшний день и всестороннее исследование этого яркого и продолжающегося развиваться фольклорного феномена (см.: Baumann Max Peter. Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels. Winterthur (Schweiz), Amadeus Verlag, 1975).

гласных в их соотношении с высотой по типичному образцу йодлера, опубликованному в статье Петра Андрашке «Одно- и двухстрочные мелодии в немецкоязычной народной песне» (АКВ 1974, 115):



И здесь тоже заключительная фраза (так называемый *Juchezger*) строится по совсем иному интонационному принципу (в связи с чем мы еще будем иметь возможность вернуться к данному примеру). Но в остальном перед нами очевидный случай однодольного пения, в котором особым образом устроенный фонетический ряд помогает ощутить не столь уж глубоко скрытое внутреннее голосоведение. Последовательно, в каждой попевке примененные гласные звуки (*jā* — для нижних тонов, *u* и *i* — для средних и верхних), словно бы подкрашивая мелодию, обнажают тем самым ее подвижные внутренние голоса-регистры¹.

Еще нагляднее и строже подобного рода высотно-фонетическая техника просматривается в ориентальных стилях горлового пения, где обычно чередуемые во времени тембромрегистры начинают, к удивлению сторонних наблюдателей, звучать одновременно. Кстати сказать, в фактически двухрегистровом якутском эпическом пении (стиль *дыэрэтии*) краткие фальцетные призвуки иной раз возникают так часто (кылысахная трель), что практически сливаются в дополнительную тембровую линию, рождая иллюзию «сольного двухголосия»²:

¹ В этой связи можно было бы вспомнить курьезный метод сочинения музыки, который в свое время предлагал Гвидо Аретинский (XI в.), метод, по существу, основанный на рассматриваемом здесь принципе эквивокализма и предполагающий, что высота звука определяется содержащейся в слове гласной. Например, в иллюстрирующем этот метод отрывке из мессы за гласными *a—e—u—o—y* были закреплены соответственно пять звуков мажорного звукоряда: *c—d—e—f—g*. (См.: Aretinus Guido. *Micrologus*. — Rome, 1955, а также: Муз. энциклопедия. — М., 1976, т. 3, кол. 526.) Л. Абрахам и К. Дальхауз в книге «*Melodielehre*» (Köln, 1972) справедливо называют этот метод «больше педагогическим, чем композиторским», хотя он может, как мне кажется, найти известное продолжение в доведенной до логического конца строго серийной технике письма.

² Приведены типовой зачин и первые строки эпической импровизации «Ырыаһыт» («Песня про певца» на сл. А. Кулаковского), записанной в 1966 году от А. Л. Попова (Мегино-Кангаласский район ЯАССР). Описание якутской кылысахной техники см. в кн.: «Проблемы формирования лада», где, кроме того, рассмотрены образцы двухрегистрового пения, имитирующего диалог мужского и женского голосов (Алексеев 1976, 233—234).

16 $\downarrow = 33 \leftarrow 40$

Сталкиваясь же, к примеру, с монгольско-тувинской горловой традицией или с башкирским сольным двухголосием (*узляу*) где оно (двухголосие) хотя и остается сольным, но является уже не скрытым и не иллюзорным, а вполне реальным, мы словно становимся свидетелями торжества α -интонационного принципа, буквально раздваивающего человеческий голос и утверждающего контрастные его регистры в стройном одновременном звучании¹. Приведу фрагмент тувинского горлового пения (стиль *карыраа*). Вокально-акустическая природа и своеобразная фонетическая техника этого и трех других тувинских горловых стилей убедительно раскрыты А. Н. Аксеновым в предисловии к сборнику, из которого заимствована данная нотация (Аксенов 1964, 175):

Умеренно $\downarrow = 84$
Мелодия (овертоны):

² Казалось бы, элементарная антиномия «одноголосие — многоголосие» стала предметом острой дискуссии на Всесоюзном семинаре музыковедов-фольклористов, посвященном проблемам многоголосия в народной музыке (Западная Грузия, май—июнь 1976 года). Помимо прочего выяснилась необходимость заняться выработкой приемлемого, с точки зрения фольклористов, определения самого понятия многоголосия, не говоря уже о насущной потребности в согласовании диаметрально противоположных подходов к проблемам его происхождения. Ибо, как справедливо отмечает М. Харлап, в народно-музыкальном быту многоголосие развивается по направлению ко все более строгому унисону при меньшей мере так же часто, как и развитое одноголосие рождает многоголосную фактуру.

Здесь мы становимся свидетелями почти инструментального оперирования певческим голосом¹. Но в этом, собственно говоря, нет ничего удивительного — голос всегда был и остается первейшим, доступнейшим и едва ли не безграничным по своим возможностям к совершенствованию музыкальным инструментом. И если уж одноголосие и многоголосие, сольное и ансамблевое пение оказываются активно сообщающимися системами, между которыми обнаруживаются целые области переходных форм, и если даже отсутствие партнеров, как видим, не останавливает народных певцов при переходе к реальному многоголосию, то тем больше оснований существует для подобного же сближения вокальной и инструментальной сфер. Ибо не только игра на инструментах во многом есть, как уже говорилось, «пение посредством инструмента», но и человеческий голос не ограничен в своем стремлении восполнять временное или постоянное отсутствие музыкального инструментария.

Касается это и контрастно-регистрового интонирования, для реализации которого возможностей в инструментальной музыке ничуть не меньше, чем в вокальной.

И в вокальной, и в инструментальной музыке тембровое начало поначалу опережает (и определяет) высотность. И потому рядом с перебором вокальных регистров мы можем поставить игру на разнорегистровых ударных инструментах, порой весьма сложную в ритмическом отношении. Примеров сколько угодно: от африканской или латиноамериканской барабанной экзотики² до хорошо изученной усульной техники наших азербайджанцев, таджиков или узбеков³.

И там и здесь действуют природные механизмы, сближающие высотно отдаленные регистры. Инструментальное интонирование имеет собственные фундаментальные акустико-технические ос-

¹ В последнее время все чаще предпринимаются попытки исследовать горловое пение на современных акустических приборах. Появляются и соответствующие публикации. В одной из них, основанной на результатах анализа, выполненного с помощью мелографа типа С, подчеркивается принципиальная близость вокальной техники монгольского стиля *хомей* приемам игры на варгане (jews harp). (См.: Walcott Ronald. The Chöömij of Mongolia. A spectral Analysis of Overtone Singing. — Selectes Reports in Ethnomusicology, 1977, vol. II, № 1, p. 55—59). Сходное исследование на приборе Sona-Graph проводилось и советскими специалистами (см.: Банин А. А., Ложкин В. Н. Об акустических особенностях тувинского «сольного двухголосия». — Доклады VIII Всесоюзной акустической конференции. Секция Г. — М., 1973, с. 30—33).

Систематическое исследование физиологических механизмов горлового пения тувинцев и некоторых других народов ведется в настоящее время специалистами из Новосибирской консерватории (Чернов 1983, 138—140).

См. также обстоятельную статью Х. Ихтисамова (МНАА 1984, 179—194).

² См.: ОМКНТА 1973. МНАА 1973 или МКСЛТА 1974.

³ У узбеков, например, результаты теоретического освоения усулей закрепились в традиционных обиходных слоговых формулах, где тембр «бум» («гуп») противопоставлен «баку» («таку») (обратим внимание на чисто фонетическую передачу низкого и высокого тембров. Подробнее см.: Кароматов 1972, 9—13).

нования для возникновения оборотов, аналогичных вокально- α -мелодике. На смычковых инструментах это перемежающееся с основным регистром звучание флажолетов (вспомним, что у многих народов при игре струны часто вообще не прижимаются к грифу и потому звучат совсем иначе, чем соседние открытые). На духовых — также обертоновая по своей природе техника передувания. Коль скоро наш голос — это и связки, отчасти сходные со струной, и дыхание, их возбуждающее, то с помощью названных технических приемов народные инструменталисты порой удивительно точно имитируют двухрегистровое пение — будь то якутские кылысахи в их скрипичном варианте (на кырымпе) или язычные альпийские пастушьи зовы — например, на трембитах¹.

И в пении и в игре на инструментах художественный диапазон α -интонационных проявлений необычайно широк. Он охватывает обширную сферу — от словно бы произвольного перехвата дыхания или свойственных некоторым народно-певческим манерам фальцетных срывов (типа якутских кылысахов, которые с позиций академического пения звучат почти как «петухи» или как систематические «киксы», по терминологии духовиков) вплоть до развитой инструментальной техники флажолетов и передувания. Сфера эта включает всю изобретательнейшую область разнорегистровых имитаций и имитирования (в том числе одноголосное «переложение» многоголосных образцов), разнообразные стили «сольного двухголосия» и технику виртуозных интонационно-фонетических формул, которыми уснащают свое пение южнорусские дишканты или мастера грузинского криманчули, не только доводящие до совершенства темброрегистровую голосовую игру в пределах своей партии, но и в целом составляющие яркий тембровый контраст отдельным голосам многоголосного хора, демонстрируя тем самым еще один шаг в развертывании α -интонационного принципа в контрастно-регистровую хоровую вертикаль.

И в вокальной, и в невокальной, и в народной музыке, и вне ее выразительные возможности контрастно-регистрового интонирования еще далеко не исчерпаны.

Первичное глассандирование и ступенчато-нисходящая мелодика (членящийся поток)

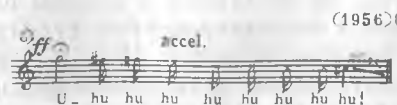
Другой не менее простой и не менее естественный способ исходной вокализации — плавный спуск голоса, словно бы посте-

¹ Напомню еще о «говорящих» гуцульских скрипках, остроумно воспроизводящих целые разговорно-бытовые сцены, и особенно эффектно — причитания. С поразительной интонационной достоверностью передают двухрегистровый младенческий плач на примитивных пищиках северорусские пастухи и подпаски. (В обоих случаях сошлюсь на материалы, собранные И. Мациевским в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии.)

пенно теряющего высоту, «съезжание» (но не ход, не последовательные определенных и как-либо фиксируемых высот). Сознание, привыкшее к дискретным шкалам, может услышать в нем тот или иной или, точнее — то один то другой ниспадающий ряд тонов, но это будет скорее всего слуховой иллюзией (подобно тому, как под равномерный стук колес наша фантазия рождает весьма сложные акцентно-ритмические фигуры). Абсолютно плавное, сиреноподобное глассандо вряд ли когда-либо было возможно и нелесообразно в человеческой голосовой практике, но вместе с тем можно не сомневаться, что ступеневая расшифровка высотного нерасчленимых раннефольклорных «съездов» часто является результатом навыков, приобретенных позднее. Если вернуться к уже приводившимся фрагментам в диалогической переключке словацких женщин (см. пример 11), то можно заподозрить, что промежуточные этапы глассандо — звуки d^3 , h^2 — могли появиться в нотной записи в результате слуховой настройки, заданной начальным речитативом с его опорой на h^1 и d^2 . Впрочем, поскольку участницы этого диалога — отнюдь не доисторические певицы (об этом свидетельствует текст, в котором фигурирует «литр вина»), то указанная настройка могла возникнуть и у них самих. Но, разумеется, в первоначальном кличе-зове, весьма достоверно отраженном в этом, дошедшем до наших дней реликтовом песенном жанре, подобной «соль-мажорной» настройке не должно было быть, и потому промежуточные звуки, запечатленные в нотном тексте крестиками, если они вообще имели место, могли быть совсем другими.

В противовес архаическим зовам вспомним вполне современную ситуацию с вневысотным интонированием марийской свадебной частушки, в которой нам слышится поступенный хроматический ход, вуалируемый все теми же спасительными крестиками (см. пример 3)¹.

¹ Против крестиков, особенно при выписывании глассандо, возражать не следует, поскольку они, как представляется, более соответствуют той неуверенности, с которой нотировщики предлагают свои высотные версии. И потому если сравнить между собой записи двух характернейших образцов β -мелодики — чешско-немецкого пения, близкого йодлю (Juchezeg) и польского фальцетного пения (wyskanie), приводимых в одном и том же издании (AKV 1973, 114, 62), то следовало бы, очевидно, отдать предпочтение более поздней польской записи:



Первичное глиссандирующее скольжение может иметь рмах, не уступающий крайним формам двухрегистрового пения (Здесь уместно вспомнить заключительную β -фразу в примере 15 с ее полутораоктавным перепадом, высшая точка которой на две октавы возвышается над нижним уровнем йодлирующей части.) Оно зачастую и является своеобразной формой мелодизации α -фрагмента, попыткой связать между собой его контрастные голосовые регистры (см. отмеченные двойными лигами глиссандирующие «сезды» в нижние тоны в примере 5). Но менее показательно бывает иногда плавное ниспадание контура мелодической линии в мелодике предельно сжатого диапазона. Приведу тягучий возглас слепого нищего, открывающий одну посмертно опубликованных работ В. М. Беляева (1973, 108/162, статья «Азербайджанская народная песня»):



Ультрахроматический пентахорд в малой терции, включающий шаги в $\frac{3}{4}$ полутона, справедливо причислен к «живым примерам кристаллизации наиболее ранних видов народного песенного творчества», среди которых основным и преобладающим В. М. Беляев считает именно нисходящее движение, «первоначально приближающееся к глиссандирующему». Проницательно отмечается в этой слуховой записи, сделанной на бухарском баяре, двухдольность многократно повторяющейся ритмической структуры и ряд других деталей, находящихся в «эмбриональном виде и в тесном взаимопроникновении». Долю научного скепсиса может вызвать здесь лишь констатация ладовой настройки, поскольку сам В. М. Беляев высказывает в этой связи следующее в принципе совершенно справедливое суждение: «Возникновение элементов лада в этой мелодии было связано с перерывами в глиссандном движении (в нотах, кстати сказать, глиссандо как не отмечено. — Э. А.) и сообщало ей высотную раздельность, разбивая ее на отдельные интервальные отрезки. Эти перерывы приобретали особую четкость и определенность развитием членораздельной речи и первоначально находились в соответствии с количеством слогов произносимого при пении текста в связи с появлением между гласными согласных звуков» (разрядка, в отличие от предшествующей, моя — Э. А.). Коль скоро ни текста, ни согласных в данном случае зафиксировано не было, трудно с определенностью судить о том, в какой степени высотная членораздельность (как и хореичность ритма) не явилась здесь результатом исследовательской предустановки. Настройка на интонирование субхроматических шагов мало вер-

ятна у певца, «пока еще не владеющего активно своими голосовыми средствами»¹.

Кстати сказать, в рассуждении о нисходящем глиссандировании, из которого взяты цитируемые слова, вскрыта физиологическая его подоснова — «постепенное истощение запаса воздуха в легких и ослабление голосовых связок» (Беляев 1973, 109). Коль скоро запасы эти, как и аппарат связок, в принципе у всех более или менее одинаковы, общая структура подобных β -напевов и их протяженность вполне интернациональны. И если сравнительно трудно подобрать аналогии к стенаниям бухарского нищего, то вовсе не потому, что они редко встречаются, но скорее всего потому, что обычно не принято обращать внимание на столь внемузыкальные явления. Зато не составит труда найти в самых разных культурах и регионах структурно-линейные параллели, на редкость близкие предшествующим двум примерам (широкодиапазонные ниспадающие зовы в сноске на с. 65). Вот один из наиболее ярких образцов, не обойденный вниманием целого ряда современных грузинских композиторов (Чхиквадзе 1960, 19, запись Д. Аракишвили):



В своих напряженных, подчеркнуто неоктавных очертаниях этот хевсурский свадебный напев полон внутренней экспрессии². Можно не сомневаться, что две его волны — это два мелодико-дыхательных цикла, разделенных сменой дыхания, в нотном тексте не отмеченной (намек на нее содержится в динамических нюансах). И каждая из волн довольно точно повторяет и общие контуры, и масштабную структуру уже приводившихся интонационных образцов (см. пример 18).

При этом в напеве обращает на себя внимание одна существенная деталь: высотная, линейная и ритмическая вариантность исходной, верхней части напева оттеняется неизменностью завершающего оборота (такты 2 и 4). Деталь, сравнительно нечастая и свидетельствующая о структурно-интонационной зрелости этого, лишь по видимости высотно неупорядоченного образца. Наиболее архаичным формам β -мелодики скорее свойственно совпадение исходных вершин-источников, чем подобная четкая повторность внетональных «кадансов». По всей вероятности, мы имеем здесь дело с кристаллизацией устойчиво интонируемых итоговых ступеней, несущих определенные структурные функции и приобретаю-

¹ Впрочем, было бы опрометчивым полностью исключить возможную связь подобного пения с по-восточному изощренным интонированием в закрепленной традицией ультрахроматической ладовзукорядной системе.

² Именно в этом качестве он положен в основу сквозной, серийного склада темы в симфонии Н. Сванидзе (1967).

щих в связи с этим и более конкретные ладоинтонационные функции, то есть, иными словами, с тем, что вслед за М. Г. Харлапом уместно было бы назвать «звуковысотными рифмами»¹.

Ориентацию на более определенный в высотном отношении начальный тон типичных β -напевов, отличающихся, кстати, не столь прямолинейным нисхождением и потому больше (чем приводившийся плач) оправдывающих название напевов, удобно показать на другой хевсурской записи Д. Аракишвили — на диалогической песне косарей (Чхиквадзе 1960, 5):

Этапы более витиеватого нисхождения здесь весьма приблизительно повторяются в ответе второго певца, и итоговые ступени вовсе не соответствуют друг другу. Это-то и характерно для более архаичной мелодики, ибо здесь пение певцов, опирающихся на общую вершину-источник, в дальнейшем является в высотном отношении весьма вольным, ибо не только путь, но и конечная цель мелодического нисхождения еще не вполне ясна, ее интонационно замыкающая функция, требующая большей высотной определенности, еще не сложилась.

Фольклор хевсуров, судя и по другим записям, изобилует гибкими и выразительными образцами ниспадающих мелодий, которые встречаются у них буквально во всех жанрах, в том числе, разумеется, и в плачах — индивидуальных и коллективных. Вот, например, «Плач в голос», исполняемый *могирали* — профессиональной плакальщицей. Каждая ее ниспадающая тирада поддерживается скорбной унисонной формулой *моквишинеби* — причитальщиц, остальных плачущих женщин (зап. Г. Чхиквадзе, 1960, 20):

¹ Приведу соответствующее место из его не раз уже упоминавшейся статьи: «Интонационный параллелизм порождает возвращение к одним и тем же звуковысотным уровням как своего рода рифмам, и такие „звуковысотные рифмы“, или мелодические устои, должны рассматриваться как начало превращения ритмических отношений в собственно музыкальные, как отправная точка развития лада» (Харлап 1972, 246; разрядка автора, свидетельствующая о весьма строгом, и в этом смысле близком к традиционному взгляду на сущность лада, не мыслимого без выделения устоев).

² Примечательную аналогию этой форме коллективного плача, включая фонетику унисонного хорового подхвата, можно усмотреть в похоронном обряде таджиков верховьев Зеравшана (см. статью З. Таджиковой в сб.: ПЛ 1973, 97).

«При простейшей структуре в некоторых из них нет ясной кристаллизации и четкого выявления лада; в связи с чем они напоминают скорее взволнованную человеческую речь, чем являются сложившейся мелодией в полном смысле этого слова», — пишет по поводу хевсурских образцов Г. З. Чхиквадзе в исследовательском предисловии к первому тому антологии «Грузинская народная песня», прибавляя, что «нотная запись этих мелодий дает лишь приблизительное представление об их мелодическом и ладовом складе» (Чхиквадзе 1960, XXXIV)¹.

Тем не менее под интересующим нас углом зрения нотации, о которых идет речь, весьма показательны. Они дают возможность наблюдать непосредственно процесс кристаллизации ниспадающего мелодического потока, в котором активное, членораздельно произнесенное слово как бы вырубает звуковысотные ступени, постепенно формируя устойчивую интервальную шкалу. Сами высотные соотношения внутри складывающихся таким образом ступенчатых рядов, их интервальные пропорции очень показательны. Чем ниже спускается голос, тем значительнее расстояние между опорными точками, заполняемое (и порой маскируемое) глиссандирующими пробегами, диатонический вид которых многим обязан слуховым навыкам нотировщика. Речь об этом будет в специальном разделе, касающемся высотных пропорций раннефольклорных звукорядов, здесь же отмечу только, что подобных первоначальных «ступеней» в широкодиапазонной β -мелодике может возникать довольно много — обычно больше, чем утверждается их в раннефольклорной

¹ Позволю себе более подробную цитату из Г. Чхиквадзе: «У хевсур имеются главным образом примитивные одноголосные песни, исполняемые как соло, так и под аккомпанемент трехструнного щипкового инструмента — пандури, а нередко и хором в унисон. Все это черты, указывающие на древнее происхождение этих песен». «Древнее происхождение» — это бесспорно, но определение «примитивные» не вяжется ни с устойчивостью «неупорядоченности» мелодики на протяжении веков, ни с возможностью интонировать ее под высотно фиксированный аккомпанемент, ни тем более — унисонным хором. Стройный унисон, как известно, — признак высокого развития хорового пения, и при «неточности интонирования и условности мелодической линии, состоящей большей частью из скользящих звуков», отмечаемых в этих песнях Г. Чхиквадзе, практически невозможен. Остается признать, что «неточность интонирования» и неупорядоченность мелодики здесь скорее всего мнимые.

у-мелодике с ее первоначально весьма ограниченным числом ступеней. Как правило, количество этих легко смещающихся протоступеней варьируется в зависимости от слогового объема песенной строки: чем больше произносится текста, тем более дробным представляется ниспадающий звуковысотный поток. Редко эти мимолетных опор бывает больше, чем пять-шесть, так как на (или вокруг) каждой из них может произноситься по несколько слогов.

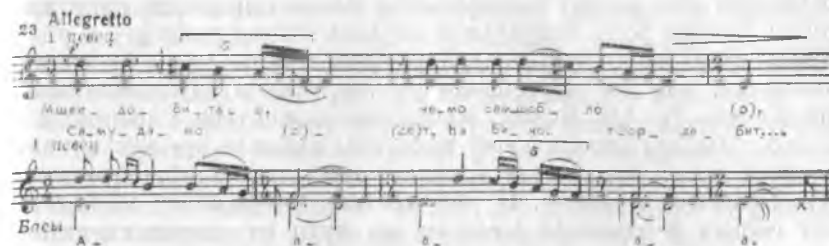
Сравнительно нетрудно, например, выделить опорные высоты в последнем из приводившихся примеров. Все звуки, кроме проскальзывающего во внутрислоговом распеве *h* (см. триольные кадансы *мотирали*) и неопределенного по высоте, как бы брошенного заключением ее запевных фраз, составляют весьма пропорциональный шестизвучный ряд с постепенным возрастанием нисходящих промежутков: $g^1-fis^1-e^1-d^1-c^1-a$. Можно попытаться выделить подобные звуковысотные структуры в более сложном случае с песенным диалогом хевсурских косарей (см. пример 21), где на ощущающийся в высотном строении фраз первого певца характерно расширяющийся книзу пятизвучный ряд as^1-ge^1 (ges^1)— f^1-d^1-b второй певец, лишь приблизительно повторяя звуковысотный путь первого, отвечает не менее характерным более определенным рядом $as^1-g^1-f^1-es^1-c^1$ (промежуточные звуки, образуемые внутрислоговым соскальзыванием, в расчете здесь также не принимаются).

Нагляднее всего слогопроизносительное происхождение протодиатонических ступеней запечатлелось в первом хевсурском образце (см. пример 20), где певец, по существу, отвечает себе сам. Первые четыре опоры предстают в ответе в трансформированном высотном неопределенном, смазанном варианте (см. 3-й такт), а все шесть «ступеней» (при восьмисложной строчке) складываются в последовательно расширяющийся ряд — от полутоновых до энергично завершающих напев двухтоновых промежутков.

Звукорядные пропорции нисходящих напевов, конечно, могут быть и не столь прямолинейно возрастающими, но обычно неравномерности подобного рода связаны с более определенными ладофункциональными моментами и, как правило, выводят нас за пределы монодического интонирования. Проиллюстрирую это пока только одним, также грузинским примером — характерным образцом пшавского бурдонного двухголосия в записи Ш. Мшвелидзе (Чхиквадзе 1960, 43) ¹:

¹ Песенная мелодика как пшавов, так и хевсуров, предельно насыщена нисходящими контурами. Вообще в значительной своей части фольклор всей Восточной Грузии, несмотря на развитость многоголосно-полифонических форм, сохраняет генетическую связь с исходным нисходящим β -глитсандированием. Чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть карталино-кахетинский раздел постоянно цитируемой нами «Антологии грузинской песни» Г. З. Чхиквадзе или, к примеру, перелистать собрание кахетинских песен О. Л. Чиджавадзе, взяв почти наугад сольные запевы к многоголосным трудовым песням (Чиджавадзе 1962, см. 88, 127, 143, 154 и др.).

Преобладание нисходящих мелодических контуров в песенной фольклорной мелодике остальных районов Грузии неоднократно подчеркивается в теоретических



Если бы в нашем распоряжении была только одна сольная первая строка (подобное часто случается в нашем фольклористическом обиходе), было бы нелегко объяснить почти полутоновое соотношение окончаний двух прямолинейно ниспадающих фраз запева (*fit—e*). Наличие прочного хорового основания с его суровым большесекундовым предкаденционным сдвигом (*d*) и монолитным устоем (*e*) все объясняет. Ладовая устойчивость этого основания держит на себе весь сольный запев, в котором устой (звук *e*) появляется лишь в самом конце, вводной субступени вообще нет, и лишь некоторая деформация нисходящего ряда в нижней его части выдает не просто «звуковысотную рифму», но мощное ладовое тяготение.

Однако, чтобы основательно судить о ладофункциональной структуре фольклорного напева, одних звукорядных «намёков», разумеется, недостаточно. Нелишне сначала вообще убедиться в том, что перед нами действительно звукоряд, а не нечто, созданное нашим воображением. И в этой связи сто́ит еще раз оговорить косвенность свидетельств, предоставляемых исследователю ранней мелодики ее нотными расшифровками ¹.

Итак, исходная β -мелодика, вообще говоря, не связана с четко фиксируемыми высотами. Однако отдельно взятый β -напев, как мы

в своих исследованиях Ш. С. Асланишвили. В качестве альтернативы им выделяется всего лишь один типовой грузинский напев (правда, с многочисленными вариантами), да и тот плавно нисходящий в основной своей части за исключением характерного начального хода от терции к квинте лада. (См. очерк «Мелодия Иав нана и ее место в грузинском музыкальном фольклоре» на грузинском языке, а также рукописный русский перевод труда «Формы многоголосия в грузинской народной песне», с. 59.)

¹ Повторяю, во многих случаях, в том числе и в уже рассмотренных, мы не можем быть до конца уверены, что воспринимаемые нами высотные соотношения реально существуют, а не привнесены в первичное мелодическое движение самим способом его фиксации. Видимость объективности (а, следовательно, и основания для обмеров) создается звукорядообразной формой записи, видимостью самих звукорядов, нередко обманчивой. Обращаясь с нотациями ранней мелодики как с привычными потациями мелодики темперированной, мы пытаемся измерить тени, отбрасываемые гибкими, пластичными, еще не застывшими формами. Каждая отдельная тень ничего не означает и ни о чем не свидетельствует, в лучшем случае только их общая, статистически значимая совокупность, взятая в динамике и в тенденциях развития, может о чем-то говорить исследователю, и в этом случае, разумеется, не застрахованному от иллюзий и ошибок.

наблюдали это, может начинаться с более или менее постоянного уровня (своего рода «начальная звуковысотная рифма») и обнаруживать свою высотную неартикулированность лишь по мере нисхождения, как бы постепенно растворяясь в звуковысотной неопределенности. Он может, напротив, рождаться неопределенно высоко, каждый раз на ином высотном пределе, но заканчиваться на одной и той же высотной точке, приходиться к общей «звуковысотной рифме» в конце. И разумеется, по-разному может вести себя гибкая β -образная мелодия на пути от вершины-истока к нижнему своему пределу, если даже обе эти точки жестко зафиксированы.

Практика знает множество способов разнообразить ниспадающий мелодический контур. Прямолинейное нисходящее движение может затормозиться, повторить отдельные, уже пройденные этапы, даже на время повернуть вспять. От этого принципиальный итоговый β -смысл мелодического целого в общем-то не изменится, но его конкретные нюансы, благодаря всевозможным изгибам мелодического потока, приобретут дополнительную выразительность. Чтобы показать, сколь изобретательной может быть мелодическая фантазия, опирающаяся на свободное ощущение β -принципа, приведу карталинскую аробную в записи Д. Аракишвили (Чхи-квадзе 1960, 93), к которой нетрудно было бы подобрать не менее впечатляющие параллели в развитом монодическом творчестве других народов.

Вспомним также любой из уже приводившихся грузинских β -напевов, кроме разве что предыдущего, где трудно заметить в этом плане что-либо сверх единичных повторов звука (имеется в виду сольный запев в примере 23). Но именно этот пшавский пример не случайно привлек внимание характерной «кривизной» своего звуковысотного пространства, выдающей мощное поле тяготения. Вопреки внешней ровности мелодического потока, в нем действуют большие, чем в других образцах, силы внутреннего напряжения. «Под круглой плоскостью степи углами дыбятся породы» — приходят на память поэтические строки Олжаса Сулейменова («Аз и Я». Алма-Ата, 1975, с. 196). Не изучение поверхностного рельефа — линейных очертаний напева, — а анализ внутренней

его тектоники, отражающейся в своего рода сжатиях и разломах формирующихся звуковысотных структур, должен интересовать нас в первую очередь. И измерение зыбких высотных пропорций изменчивого раннефольклорного образца иной раз все-таки способно навести на след существенных интонационных процессов.

Обратимся вновь к русскому материалу. Записанная В. Дубравиним на Сумщине веснянка взята из его небольшого сборника, свидетельствующего о редкой сохранности старорусского фольклора среди хоть и родственного, но все же существенно отличного украинского песенного окружения (Дубравин 1974, 26)¹:

Один из основных поводов, из-за которого возникли сомнения в научной и художественной ценности данной веснянки, — отсутствие в ней какого-либо определенного лада. «Такие внемусыкальные отрывки мы обычно не записываем, а если ради курьеза когда-нибудь и запишем, то публиковать их, конечно, не следует», — сказал мне один из исследователей русской и украинской песенности. Между тем как легко и надолго врезается в память необычный этот напев, как чеканна, отточена его ритмическая формула, как естественно и вместе с тем гибко вписывается в нее поэтический текст!

Краткие однотоковые структурно-интонационные формулы сгруппированы попарно текстовой рифмой. Четко проведенный принцип «слог — нота» энергично расчленяет круто ниспадающий мелодический контур. Напряженные полутоновые сопряжения по краям контура подчеркивают не менее напряженный тритоновый разрыв посредине. Никаких намеков на функциональную дифференциацию ступеней не обнаруживается. Готового теоретического ключа к этой интонационной головоломке не подобрать; ни со звуко-рядной, ни с функциональной стороны ни один из известных ладовых стереотипов, кажется, не подходит².

¹ В качестве редактора названного сборника мне пришлось употребить известную настойчивость, проявляемую обычно авторами, для того чтобы опубликовать эту мелодию вопреки мнению рецензентов. Возможно, что с общехудожественных и популяризаторских позиций их возражения против публикации веснянки и представляются довольно резонными, однако я убежден, что отказавшись от ее публикации, мы могли бы лишиться бесценного для музыкального историка и этнографа, к тому же вовсе не лишенного эстетической ценности осколка безвозвратно ушедших времен, фиксацию которого надо считать редкой удачей современного собирателя.

² Не будь этот напев уже зафиксирован не только на бумаге, но и на магнитофонной ленте, его стоило бы (будь это возможно!) специально сочинить для нужд данного исследования. Во всем сборнике встречается только один

Если взглянуть на мелодику данной веснянки как на результат декламационного расчленения первичного глissандирующего зова (призывные моменты здесь, безусловно, доминируют: обращение не только к весне, но к «мужичкам» и «бабам»), тостораживающими (с точки зрения диатоники) высотными смещениями являются тритоновый перепад и заключительный нижний полутон. Последний можно было бы попытаться объяснить трудностями низкой тесситуры (иногда в раннефольклорной практике межтоновые промежутки начинают сокращаться не только у верхних, но и у нижних границ певческого диапазона), но в других, записанных от той же исполнительницы песнях (см. № 13 и 18 в том же сборнике) диапазон почти тот же и даже затрагиваются более низкие звуки, однако никаких полутонов внизу нет. Может быть, и полутоны и срединный сдвиг объясняются совсем иначе? Действительно, нельзя ли воспринять эту мелодию как глissандирующее снижение, охватывающее, по существу, двухрегистровый напев? Или, иными словами, не просматриваются ли сквозь β -мелодическое образование остаточные контуры α -мелодического, не является ли данный напев своеобразным гибридным порождением одновременно двух принципов первоначального интонирования?¹

Прецеденты подобрать нетрудно. Вот, например, фрагмент условно нотированного натурального плача, который вряд ли, как справедливо замечает автор записи, может «рассматриваться как произведение искусства» (Музыкальная фольклористика 1978, 223):



Действительно, подобный бестекстовый вопль, который в быту «часто сопровождается произнесением (очевидно, вневысотным. — Э. А.) каких-либо слов или их обрывков», при всем желании нельзя причислить к сколько-нибудь осмысленной мелодике. Здесь нет текста, нет согласных звуков (вспомним критерии К. В. Квитки и В. М. Беляева), которые могли бы хоть как-то упорядочить ритми-

звукорядно-интонационный намек на нечто в этом же роде — мелодия реальной (качельной) песни «Да мала ночка Петровочка» (№ 28), где и общий раскатывающийся контур, и периодические деформации равномерно сокращающегося звукоряда имеют совсем иную жанрово-выразительную природу.

¹ В действительности здесь взаимодействуют все три исходных интонационных принципа. Однако от γ -трактовки данного образца пока (до специального рассмотрения γ -интонационного принципа) лучше воздержаться.

ческую и высотную его структуру. И все же два момента, свойственные наиболее архаичным формам мелодики, нельзя здесь не отметить: выразительное нисходящее глissандирование и характерную двухуровневость. Все, что в нотной записи выше es^2 , — так или иначе результат трансформации верхнего, с активного fis^2 начинающегося уровня. Все, что ниже cis^2 , — трансформация нижнего уровня. Разрыв между уровнями сравнительно невелик (в предыдущей главе мы приводили примеры более чем октавных и даже двухоктавных разрывов), к тому же он сплошь и рядом скрадывается глissандирующим соскальзыванием голоса. И все же не ощутить его трудно. Невольные аналогии с α -плачевыми образцами данной главы (см. примеры 5, 6, 10) заставляют предположить и в этом плаче принцип двухрегистрового голошения. Вернувшись теперь к дубравинской веснянке, не различим ли мы в ней отчетливее отголоски древних контрастно-регистровых зовов? Ведь если сопоставить начальные точки высотного развития каждого из регистров, то их соотношение будет приблизительно сходным и в югском вопле (кварта fis^2-cis^2 — квинта fis^2-b^1 в примере 26), и в сумской веснянке (квинта h^1-e^1 , пример 25).

Нотные образцы подобного склада — не частое явление в фольклорных сборниках и даже в исследовательских статьях, хотя все мы знаем, что в повседневном быту нечто в этом роде приходится слышать довольно часто. Нотная расшифровка таких «внемusикальных» явлений очень сложна, а эстетическая ценность для многих сомнительна. К тому же, чем труднее расшифровывается подобный фрагмент, тем косвеннее отражается в нотации его интонационный смысл и тем сложнее и приблизительнонее становится представление о том, что с обыденной точки зрения оказывается не столь уж и сложным. Как ни парадоксально, простое словесное описание в таких случаях дает порой намного больше, чем весьма проблематичная нотация. И потому, продолжая иллюстрировать совмещение в первоначальной мелодике различных интонационных принципов, обращусь и к принципиально нотированному примеру из области, для меня более близкой.

Известно, что речитация поэтического текста олонхо — якутского героического эпоса — явление, по-своему очень музыкальное. Во всяком случае, отрицать музыкально-эстетическую ее ценность было бы трудно. Вслушиваясь в стремительные, едва не скороговорочные поэтические тирады олонхосута, всегда можно определить точную высоту звука, можно даже уловить отдельные мелодические ячейки и интонационные формулы. Но дать в связанном нотном тексте представление о системе интонирования, несмотря на то, что интуитивно эта система легко улавливается, практически невозможно — в нотные знаки она непереводаима. И главное препятствие — плавная высотная эволюция тонов. Будь эта, принципиально внетональная эволюция произвольной, эстетически неосмысленной, ее легко можно было бы игнорировать, но дело в том, что она зачастую является важным, если не основным выразительно-смысловым фактором музыкального интонирования в непесен-

ных фрагментах олонхо, и игнорирование ее при записи дезориентировало бы читателя¹.

Обратимся к словесным описаниям. Нас будет интересовать только один из нескольких широко распространенных типов речитатива в олонхо. Представим себе попеременное интонирование на двух высотных уровнях с расстоянием, колеблющимся вокруг чистой кварты — от двух до трех тонов. Интонирование, значительно более отчетливое в декламационно-текстовом отношении, чем звуковысотном, но все же и с этой стороны, как и в ритмическом плане, явно осмысленное и закономерно упорядоченное: смысловые, лексические и стиховые акценты, как правило, приходятся на верхний из двух уровней.

Если бы этим делом ограничивалось, нотировать подобную речитацию не составило бы особого труда, и ее нотация могла бы выглядеть почти так, как выглядит в сборнике С. А. Кондратьева нотная запись напевного чабыргаха — якутской скороговорки (Кондратьев 1963, 118; подробный анализ см.: Алексеев 1976, 40—41):



А теперь представим себе, что вся эта мелодическая конструкция медленно, но неудержимо, словно по едва наклоненной звуковой плоскости, сползает вниз. Когда олонхосут заканчивает охватывающий несколько десятков поэтических строк стремительно несущийся на едином, поразительно долгом дыхании речитативный период и, шумно взяв новое дыхание, начинает следующий, мы с удивлением замечаем, что образовавшаяся пауза разделяет высотный промежуток более чем в полторы октавы, к нижней точке которого певец очень плавно, как-то почти незаметно успел сползти на экономно придерживаемом дыхании. Околоквартовое соотношение двух чередующихся тонов все время остается неизменным, оно находится как бы на виду. Высотный разрыв обнаруживается только на стыках речитативных периодов, да и то, маскируемый сменой дыхания, он не слишком заметен. В крупном плане суть интонирования составляет длительно ниспадающее глissандо на двух параллельных уровнях, с которым во многом связан и эмоционально выразительный смысл речитатива. Однако передать этот смысл в нотном тексте не удастся и с помощью 36-ступенной темперации, так как шаги последовательного нисхождения (а шаги эти все-та-

¹ Даже значительно более устойчивая интонационно и метроритмически упорядоченная напевная речитация киргизского эпоса «Манас» представляет собой нотационную проблему, до сих пор решенную лишь отчасти. Одними из первых приблизились к ее решению Н. М. Бачинская и В. М. Кривоносов, рисунки которых опубликованы в сборнике, приуроченном к первой Декаде киргизского искусства в Москве (КМФ 1939).

ки есть, ибо вполне членораздельный поэтический текст с его многочисленными слово- и слогоразделами, безусловно, должен расчленять непрерывную линию высотного глissандо) измеримы разве что в центах, но не в тонах, полутонах или каких-либо иных, удобных на слух и фиксируемых нотными знаками единицах звуковысотности. Нотный стан не приспособлен к еле заметному изменению, «наклону» высотных уровней, любые искривления высотного пространства принимают на нем вид дискретных сдвигов.

Можно возразить, что плавное смещение внутренне устойчивых высотных комплексов — не редкость в любой безынструментальной традиции и что фольклористы как-то приспособились его фиксировать. Но, во-первых, они не обходятся без дополнительных знаков и специальных словесных разъяснений¹. И во-вторых, подобные сдвиги не затрагивают, как правило, содержательную сторону мелодического целого, поскольку наблюдаются в очень ограниченных высотных пределах (тон — полтора, редко больше). В якутском же эпическом речитативе описанного склада (не берусь утверждать, что только в якутском) и иной размах периодических, вновь и вновь повторяемых из строфы в строфу высотных смещений, и выработываемые упорной тренировкой навыки высотно-временного распределения певческого дыхания говорят сами за себя. Если его непродолжительный фрагмент и выглядит как образец типичной *Pendel-melodik* (раскачивающийся перебор двух тонов), то в целом такая звуковысотная тирада представляется своего рода *Pendel-glissando* или, точнее — широким, охватывающим весь певческий диапазон двухрусловым глissандирующим потоком.

Но это не просто частный, хотя и редкостно раздвоенный случай β -мелодического глissандирования. В его внутренней структуре глубоко заложен и α -принцип. Пусть расстояние между параллельно снижающимися уровнями сравнительно невелико, но само их соотношение во многом хранит следы того темброрегистрового противопоставления, которое мы отметили в двух предыдущих, также не слишком широких по диапазону русских образцах — традиционном, обрядово-календарном и нехудожественно-плачевом (см. примеры 25 и 26). Удастся же якутским певцам выдерживать темброрегистровый контраст между основной мелодической линией и фальцетно-кылысахными призвуками при всех высотных сдвигах и при условии, что кылысахи, неотступно вторящие мелодии, нередко отстают от нее всего лишь на терцию или кварту. Почему бы не постараться услышать тембровый контраст в самой обыкновенной, однорегистровой кварте и вместе с певцом не провести этот, отчасти воображаемый контраст через все певческие регистры, объединенные β -мелодическим глissандо?

¹ См., например, способ фиксации полутоновых этапов постепенного повышения общего строя многоголосной хоровой фактуры в аджарском сборнике В. Ахобадзе, где зоны постепенного повышения строя показаны горизонтальными скобками (Ахобадзе 1962, 40, максимальное повышение строя — 2,5 тона — отмечено в уже цитированной песне с криманчули).

Не слишком ли сложна подобная многослойная драматургия для раннеречитативной мелодики? Но почему нужно думать, что в тембровом отношении архаический мелос должен быть заведомо примитивным и одноплановым? Да и так ли уж темброво и интонационно элементарно оттачивавшееся веками искусство эпических сказителей? Напротив, не обогатимся ли мы сами, современные фольклористы, попытавшись хоть немного перестроить свой слуховой аппарат, до сих пор почти исключительно настроенный на высоту тона? Не этим ли уже давно занялись многие современные композиторы?..

Итак, только что описан еще один способ взаимопроникновения двух высотных принципов раннефольклорного интонирования в одном напеве — параллельное (в отличие от последовательного в русской веснянке) двухрегистровое глissандо. Посмотрим, нет ли других возможностей их совмещения.

Возьмем на этот раз вполне нотированный фрагмент якутского эпоса — лейтмотив Сорук Боллура (мальчика-вестника из олонхо о Нюргун Боотуре в исполнении Устина Нохсорова, более полную нотацию см.: Алексеев 1974, 305):

Разве трудно ощутить здесь внутреннюю опору на прочный октаво-квинто-квартовый остов? Да и самый верхний тон зазывной зачина — децимовое d^1 первоначально интонируется довольно определенно. В сказовой же части напева (начиная с 3-го такта) появляются хроматические ходы — одна из интонационных опор (h) когда на нее падает дополнительная текстовая нагрузка, начинает характерным образом сползать. Это сползание, впрочем, не нарушает общей высотно-ритмической конструкции мелодии, как бы не затрагивает ее опорно-высотного каркаса. Иными словами, одна из ступеней вполне фиксированного звукоряда выступает в роли заурядной β -ступени. Ее характерный интонационный наклон, фиксируемый в нотах псевдохроматической гаммы, одновременно составляет и мелодическую индивидуальность этого общеизвестного лейтнапева и иллюстрирует возможность включения β -интонируемой ступени в устойчивую многорегистровую высотную конструкцию.

Сказанное может показаться не слишком убедительным. Поэтому в дополнение к более подробному анализу, который читатель найдет в «Проблемах формирования лада» (Алексеев 1976, 234—236), приведу несколько наблюдений, напрашивающихся в контексте данной работы, и выполню ряд несложных аналитических процедур, направленных на выявление исходного интонационного смысла этого, во многих отношениях показательного образца.

Расстояние между четырьмя опорными уровнями здесь действительно почти полностью включается в естественный акустико-физиологический резонанс и потому не просто показательно в своих пропорциях, но и весьма устойчиво. Малая децима — полноправный вокальный заместитель большой децимы натурального ряда — также очень типична. Это своего рода оптимум высотного размаха широкой песенной мелодики как раннефольклорной, так и диатонически развитой (см. пример 24). Заключительный нижний тон, в котором ощущаются следы высотно неопределенного сброса, благодаря акустическому резонансу звучит очень устойчиво, тем более что на него падают акцентированные и в большинстве случаев значимые слоги.

Линейный контур напева в виде широкой двойной (изредка, как в 5—7 тактах, тройной) волны охватывает развернутый мелодико-дыхательный цикл, на протяжении которого как своего рода нормативный предел могут произноситься 15 слогов хорейского 7—8 сложника (♩♩♩♩♩♩♩). Реальный слоговой ритм может быть по-разному усечен. Наиболее сжатый его вид — в неперебиваемом запевном восклицании «*Охулаатан-охулаатан*», синкопированный ритм которого (♩♩♩) — одновременно обнажает и высотно-интонационную формулу напева.

В обобщенной этой формуле три первые слогоноты — типичный для йодля ход, в котором каждый звук окрашен темброфонетически, а каждая гласная прикреплена к определенной высоте. Здесь ощущается некий остаточный α -смысл данного лейтнапева. Все остальное — либо настойчиво акцентное утверждение центральной высоты (h), либо характерные β -спады от нее, фонетически уже нейтральные. (Вот, кстати, и разгадка этого, лишнего конкретного смысла припевного восклицания!)

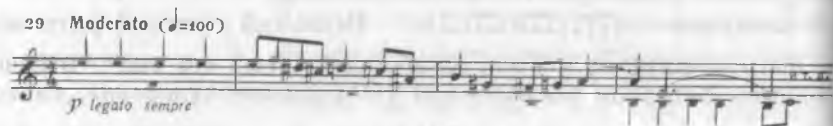
Чтобы приблизиться к еще более обобщенному интонационному содержанию, сделаем очередной шаг в схематизации мелодической формулы запева: отбросим йодлирующие «затакты» и соединим в линию только акцентные тоны (все они озвучены гласной «а»). Две полуволны сольются тогда в единую высотную схему «перемены в четвертый раз» ($h-h-h-H$), объединяющую в себе все три первичных интонационных принципа: регистровый α -перепад, глissандирующий β -спуск и упорное утверждение высотно определенного γ -тона.

Таким образом, мы еще раз убедились в том, что сочетание принципов начального интонирования возможно не только путем

их свободной контаминации, но и путем органического взаимопроникновения. И действительно, если возможно принципиально различающееся звукоизвлечение в контрастно чередующихся регистрах одного мелодического целого, то почему нельзя допустить и в них и различный принцип интонирования отдельных или даже одних и тех же ступеней? Примеры устойчивого пения в одном регистре, сменяющегося явно вневысотным глissандирующим зовом в другом, мы уже встречали. Теперь мы убедились в возможности их сочетания в одном и том же регистре, и даже в возможности последовательно использовать одну и ту же ступень в соответствии с разными интонационными принципами.

Если снова обратиться к последнему примеру и попытаться воспринять его как можно более обобщенно, то станет ясно, что смысл этого напева-восклицания сводится скорее всего все-таки к β -формуле, реализованной частично α -, частично γ -способами.

Как видим, вряд ли целесообразно продолжать далее изолированное рассмотрение одного только β -мелодического принципа интонирования. Но для того чтобы поставить временную точку и завершить посвященный ему раздел, приведем еще два примера из композиторской музыки (комментарии к ним будут даны позже). Один из них — вспоенная русской песенностью 12-тоновая тема Фуги a-moll Р. Щедрина (из 24 фуг для фортепиано):



Другой — вновь из музыки Пендерецкого (отрывок из «Passio» — «Страстей по Луке». Краков, 1967), последние слова умирающего Христа:



Глава 4. ОСВОЕНИЕ ГОРИЗОНТАЛИ

Для того, чтобы продолжить намеченную классификацию раннефольклорного мелоса, необходимо теперь, после детального рассмотрения α - и β -мелодики, подробнее охарактеризовать γ -мелодический принцип интонирования. Сделать это нелегко, поскольку отличие от уже рассмотренных принципов, впервые вводимых в научный обиход, мы сталкиваемся здесь с закономерностями, таковыми иначе описанными в фольклорно-теоретической литературе.

Блуждающие тона

Обратимся (на сей раз с комментариями) еще к одному фрагменту из музыки Кшиштофа Пендерецкого, на месте которой вполне могла бы фигурировать музыка какого-либо иного современного автора. Начало арии сопрано из первой части тех же «Страстей по Луке» («Passio», с. 18 партитуры) способно, как мне кажется, не только лишней раз подчеркнуть близость некоторых приемов современного композиторского письма раннефольклорной интонационности, но и оттенить несхожесть и в то же время органическую взаимосвязь трех различных ее принципов:

31 Fl. pp
Sopr. solo pp
Do-mi-ne, Do-mi-ne, quis ha-bi-ta-bit
arm.
in ta-ber-na-cu-lo tu-o, Do-mi-ne,
mp ff (cis-h)
aut quis re- qui-es-cet
vb pizz + Timp Fl. alto pp pp II
in mon-to sanc-to tu-o?

В нескольких приведенных тактах как бы в конспективно свернутом виде отразились перипетии исторического становления артикулированной звуковысотности. Сначала осторожное нащупывание рождающихся из речевого шепота попевок, которые словно блуждают внутри плавно сползающих флейтовых кластеров в поисках

высотно определенного тона. Затем решительное раздвижение высотных горизонтов с помощью энергичной контрастно-регистравой кульминационной фразы — серийного аналога внетонального α -охвата всего звучащего пространства. И наконец, робкое (вновь *pianissimo*) обретение стабильной высоты в заключительных тонах, пусть еще варьлируемых в пределах широких четвертитоновых зон, но уже настолько определенных и протяженных в своей конкретной высотности, что они оказываются в состоянии выдержать размывающе-расшатывающее действие этих интенсивных четвертитоновых вибраторов...

Несомненно, подобное слышание данной музыки достаточно субъективно и, вероятно, не предусматривалось композиторским замыслом. Однако данный пример дает нам возможность проявить, сделать доступным для непосредственного наблюдения тот весьма проблематичный процесс зарождения высотно определенных мелодических тонов, который надежно скрыт от нас в раннефольклорной интонационной практике. Ведь, хотя мы в ней и встречаемся буквально на каждом шагу с высотно изменчивыми, блуждающими тонами, но не обладая надежными критериями высотной закреплённости, никогда не можем с полной уверенностью заключать, что это блуждание не произвольно, а одушевлено конкретной целью утверждения фиксированного по высоте тона. И именно на композиторской модели, когда более или менее ясны критерии высотной закреплённости тона, запечатленные в самой авторской записи, процесс этот становится наглядным, доступным для анализа как процесс поисков стабилизирующейся высоты или, что то же самое, процесс завоевания звуковысотной горизонтали.

Что именно такова конечная цель исходных блужданий голоса, согласны, кажется, все, кто писал о происхождении музыки. Больше того, в отторжении у первоначального звукового хаоса хотя бы одной фиксируемой в сознании звуковысотной ступени видится обычно отправная точка становления музыкального искусства¹. При этом не только оставляются за порогом выразительно значимого рассмотренные выше α - и β -принципы мелодики, но непроизвольно утверждается удобный логический ход последовательного приращения к первоначальному единственному фиксированному тону новых и новых высотно устойчивых ступеней.

Независимо от того, возводится или нет в ранг искусства полусознанная игра контрастными α -регистрами и непрестанно скользящее β -глиссандирование, грань между ними и появлением высотно определившегося тона настолько существенна и очевидна, что

¹ Напомню характерные строки из «Доктора Фаустуса», в которых отражены представления целого поколения европейских музыкантов: «Мы все знаем, что первая задача, наипервейшее достижение музыки состоит в том, что она денатурализовала звук, ограничила пение, по-видимому, скользившее в первобытные, прачеловеческие времена по многим делениям звуковой шкалы одной единственной ступенью и отторгла у хаоса звуковую систему. Ясно, что регулирующая классификация звуков явилась предпосылкой того, что мы зовем музыкой» (Манн Т. Собр. соч. — М., 1960, т. 5, с. 482—483).

действительно легко принимается за начальный шаг на бесконечном пути становления музыкального искусства. Другое дело, что первой на этом пути является отнюдь не изолированная ступень — пение на единственном выдержанном тоне, а сразу же некоторая совокупность этих тонов, кристаллизирующихся, как правило, не в одиночку, а в составе простейшего комплекса — дихорда, трихорда или тетрахорда. Столь удобный в качестве исходной логической абстракции лабораторно-чистый монохорд — изолированная высотная горизонталь, будучи по самой своей природе чем-то весьма искусственным, механистичным и с физиологической точки зрения даже и противоестественным, — в выразительном раннефольклорном пении практически почти не встречается¹.

Крайне скупое в интонационном отношении рецитирование на одном, относительно низком тоне в чистом виде встретилось мне в пастушеских песнях дзуков (южных и юго-восточных литовцев — аукштайчай), воспроизведенных в недавно вышедшем сборнике дзукских мелодий (Четкаускайте 1981, 71—72)². Два из этих редких напевов, исполняющихся при выезде в ночное, я привожу здесь как образцы архаического одноуровневого пения:

Записанные в 1960 году от 44-летнего пастуха Юлиуса Валейки, эти одноуровневые напевы отличаются барабанной напористостью четко скандированной ритмики. Невольно возникает вопрос: не является ли это отражением звучаний ритуальной пастушеской

¹ Мне уже доводилось (Алексеев 1976, 131) на примерах негативных персонажей из русских опер отмечать (вслед за Асафьевым) сугубую аэмоциональность однотонного пения (Найна, Пацюк, Чучело масленицы или, добавим еще, призрак Графини). Возможно, что и в раннефольклорной практике оно появляется значительно позже и главным образом как прием остраивающий (в магически заклинательных, ритуальных целях).

² Замечу кстати, что, как пишет составитель сборника, «среди других образцов Литвы этот ареал выделяется песнями наиболее старинного происхождения» и «является ярчайшим очагом распространения монодийного пения» (Четкаускайте 1981, 54).

поколотки, у русских называемой барабанкой? Кроме того, обращают на себя внимание во втором из них характерные для вокальной мелодики «намеки» на опевающие исходный тон соседние звуки ($g - es$).

Оставим на время логически безупречное, но, к сожалению, далекое от реальной интонационной практики рассмотрение последовательно нарастающих структур от монохорда к дихордам, потом к трихордам, тетрахордам и далее. Обратимся лучше непосредственно к сложному формированию γ -мелодического принципа в недрах текучей раннефольклорной мелодики, к зарождению в ней высотно-определенных и относительно устойчивых γ -тонов. При этом возникает настоятельная потребность уточнить и соответственно дифференцировать само понятие мелодического тона, выделив в пределах раннефольклорного интонирования три разнокачественных его состояния (α -, β - и γ -тоны).

По обычной музыковедческой терминологии под музыкальным тоном подразумевается «звук определенной высоты» (понятие, кстати, более чем неопределенное). Среди трех выделенных выше состояний тона точнее всего этому соответствует γ -тон, который, если требуется формально более строгое толкование, можно описать как высотно определенный звук, соотношенный с другими высотно-определенными звуками в рамках одного тембром регистра и допускающий при повторениях постепенное изменение высоты, каждый шаг которого не превышает величины акустико-физиологически обусловленной зоны, позволяющий воспринимающему сознанию интегрировать эти повторения в одну плавно эволюционирующую ступень¹.

Соответственно под β -тоном следует понимать высотно определенный звук, непрестанно и плавно меняющий свою высоту в пределах, превосходящих величину акустико-физиологической зоны. В отличие от γ -тонов, интонационный смысл которых впрямую не связан с их высотной эволюцией, выразительность β -мелодики во многом основывается на постоянной высотной изменчивости скользящего тона. Высотные «модуляции» β -тонов не обязательно при этом должны быть только восходящими или только нисходящими. Легко представить себе плавно колеблющуюся β -ступень, важно лишь, чтобы ее колебания не сопровождалась резкими высотными сдвигами и разрывами².

Что касается наиболее проблематичных α -тонов, то момент звуковисотный здесь, по существу, почти полностью снимается

¹ Величина зонных допусков заметно варьируется не только в зависимости от тембровых и регистровых, но, что намного существеннее, от историко-культурных условий. Чтобы в самом же начале не переусложнять своей задачи, позволю себе этим пока пренебречь.

² И здесь величина максимально допустимых сдвигов, не нарушающих впечатления плавности, зависит от многих конкретных условий, заняться рассмотрением которых сейчас не представляется возможным. Замечу только, что величина эта также закономерно соотносится с зонной структурой музыкального слуха.

или, во всяком случае, отступает на задний план. Снимается даже то единственное строгое ограничение, касающееся плавности высотных изменений, которое является столь существенным для β - и γ -тонов. Высотные нюансы фактически игнорируются, уступая место обобщенно-тембровому слышанию. Слух воспринимает как единую α -ступень звуки, лишь весьма приближенно соответствующие друг другу по абсолютной высоте, но зато отмеченные характерной тембромрегистрационной общностью.

Если подойти к соотношению α -, β - и γ -тонов с позиции звуковисотных параметров восприятия, то их различия оцениваются величиной соответствующих интонационных зон. Для γ -тонов, как и для мелодического тона в общепринятом значении, зонные колебания фактически не превышают долей полутона. Причем ограничения эти действуют только по отношению к соседствующим повторениям γ -тона, чем обеспечивается плавность сдвига. Суммарная же эволюция γ -ступени (зона в широком смысле слова) регламентируется, по существу, лишь пределами соответствующего тембром регистра.

Высотный размах β -тонов может быть самым разнообразным, в том числе и предельно широким, охватывающим едва ли не весь певческий диапазон. В последнем случае единое глассандирующее движение связывает различные тембромрегистры, и понятие зоны в широком значении слова по отношению к подобным тонам, по существу, утрачивает свое регламентирующее значение. Не актуальным становится для внутриврегистровых глассандо и тесное значение зоны. В какой-то мере оно сохраняется лишь при межрегистровых переходах — как мера прерывности скользящего движения, поскольку при смене тембромрегистров впечатление плавности и непрерывности глассандо может иногда нарушаться. При этом фактически мы сталкиваемся с комбинацией двух принципов интонирования — с α -перепадом внутри β -скольжения.

Для наиболее проблематичного с этой точки зрения α -интонирования тесное и широкое значения зоны практически совпадают — границы высотно неопределенного α -тона вновь совмещаются с естественными пределами отдельного тембром регистра. Единственное условие адекватного восприятия α -мелодических тонов заключается в их четком противопоставлении друг другу — главным образом за счет тембрового контраста, сопровождающегося неопределенным, но всегда значительным разрывом по высоте (контрастно-регистровое пение). По существу, при α -интонировании мелодический диапазон оказывается разделенным на два-три тембромконтрастных тона-уровня, интервально недифференцированное расстояние между которыми ощущается только в самом общем плане, независимо от практически произвольных высотных колебаний (флуктуации) каждого из этих тонов в пределах весьма широких регистровых зон.

Надеюсь, читателю понятно, что избранная для удобства изложения последовательность от γ - к α -тонам скорее всего вполне противоположна путем исторического становления народно-песенного

мелоса и что правильно воспринимать и оценивать его конкретные проявления можно, лишь сознательно избирая тот или иной интонационный ключ, то есть осмысленно регулируя зонно-интонационную настройку слуха.

При взгляде на один и тот же достаточно детализированный нотный текст, особенно если он отражает неизвестную нам интонационную традицию, мы можем услышать в нем самое различное количество тонов. Все зависит от избранного зонного масштаба, от того, каким способом мы будем интегрировать отдельные звуки в самостоятельные ладовые ступени, на каком уровне совершать их обобщение в тоны. Выбор α -, β - или γ -ключа обусловит при этом абсолютно несовпадающие результаты.

На многих многозвучных примерах данной работы мы уже могли убедиться, что «обобщение через тон» может быть различным — в зависимости от контекста или конвенции. Одну и ту же нотную запись мы способны прочесть и как субхроматическую и весьма обобщенно — как соотношение недифференцированных по высоте темброрегистров.

Вспомним еще раз нотные образцы второй главы (примеры 1 и 2). Если певец попытается воспроизвести их в γ -ключе, то есть в соответствии с их сугубо хроматическим обликом, то его ожидают почти непреодолимые трудности. На самом деле большинство голосовых ходов в этих образцах конкретного интонационного смысла не имеют; единственно правильным является обобщенное α -прочтение этих слишком детализированных нотаций. Важно не насколько и даже не в какую сторону отклонился голос от первоначально намеченного нижнего или верхнего горизонта, но лишь тот факт, что он постоянно мечется между этими горизонтами-регистрами, отражая крайнюю степень экстатического напряжения чувств. Можно, конечно, попытаться прочесть эти записи в β -мелодическом ключе, и тогда в какой-то степени содержательным может представиться их «скрытое голосоведение» — нюансы высотной эволюции каждого из тонов-уровней. Однако здесь трудно уловить содержательные связи со смысловой или хотя бы акцентно-произносительной стороной словесного текста. Скорее всего нюансы эти лишь подчеркивают напряженную контрастность двух чередующихся регистров (не случайно в обоих образцах верхний уровень часто повышается непосредственно перед скачком к нижнему).

Кстати сказать, в связи с этими образцами было бы, с моей точки зрения, преждевременным вообще ставить вопрос о высотном способе акцентуации песенного текста. Там, где нет более или менее фиксированной высоты, не должно и возникать речи о высотном акценте (если только он не совершается самим α -способом, то есть если акцентируемый слог не выделяется иным темброрегистром). Покуда не откристаллизовалась звуковысотность, опорные слоги выделяются в пении либо динамически (громкостью), либо по примеру народно-сказочной речи, сугубо «квантитативно» — продлением или умножением (повторением) тона, для иллюстрации чего вовсе не обязательно прибегать к нотным знакам, по-

скольку здесь нет еще собственно музыкальной специфики. Укажу для примера на общеизвестные по русским сказкам интонационно-ритмические формулы:

Козлятушки, / ребятушки, / ваша мать пришла...»
(«Козля(а) тушки, / ребя(а) тушки, / ваша ма(а)ть пришла...»)

Здесь было бы излишним, как мне кажется, выписывать соответствующие ритмические (♩ ♩ ♩ ♩) и высотно-интонационные

(♩ ♩ ♩ ♩) схемы, а тем более пытаться их нотировать... Если,

конечно, сказка не распевается на такой, например, тонально вполне определенный мотив (запись В. Коргузалова, 1975, 247):

33а)

А — ле — нуш — ка!
Сест — ре — нуш — ка!
При — плыть ко мне!

Коз — ля — туш — ки,
Ре — бя — тух — ки,
Са — ма мать при — шла...

Лишь там, где формируется хотя бы один устойчивый γ -тон, появляется возможность высотной акцентуации, которая, как правило, сразу же дополняет этот основной тон-уровень вторым (высотно-акцентным) тоном.

Элементарность подобной двухвысотной интонации с единичным сдвигом-упором к акцентно-кульминационному тону до схематического предела обнажена в уличном выкрике-просьбе, услышанном мною в Москве, в подземном переходе у метро «Новослободская» 9 марта 1971 года:

34 Умеренно, настойчиво

Хро — мо — му по — дай — те, будь — те вы доб — ры!

Приведу еще словацкую параллель — заговорный напев из статьи А. Эльшековой (AKV, 147):

35 J=72

1. Pr — vá ho — bi — na od — bi — la — smô — ka sô — va...
2. Dru — há ho — bi — na od — bi — la — smô — ka má — va...

Высотные тонкости здесь в общем-то мало существенны (неопределенно-малая или четко артикулированная большая терция). В данном случае много общего не столько во внешнем виде нотного текста, сколько во внутреннем психологическом подтексте. И там и здесь — активное, целенаправленное воздействие на слуша-

теля: приковывающее внимание упорное одноуровневое скандирование, затем неожиданный, внутренне напряженный, волевой импульс — акцентный нажим на верхний тон с некоторой его затяжкой и чуть торопливое договаривание оставшегося текста на прежней высоте. Выбор простой, но чрезвычайно действенной интонационной модели психологически одинаково оправдан и в откровенно зазывной уличной реплике, и в «темном» заговорном бормотании.

В обоих последних случаях высотно устойчивым мелодическим тоном с уверенностью может быть назван только один из двух звуков, ибо второй появляется всего один раз (в заговоре он возвращается в каждой строке, но каждый раз высотно неопределенен), и нет никакой гарантии, что при повторении высота его остается прежней.

Таким образом, мы еще и еще раз убеждаемся, что единичная запись, отрывочная нотная строчка не всегда дают достаточно оснований для различения α -, β - и γ -тонов. Высотная произвольность или плавная эволюция тона, как и его высотное постоянство, должны проявиться в достаточном числе повторений, что в отдельной фрагментарной записи уловить не всегда возможно.

Но и развернутая нотная запись с неоднократным повтором напевов-формул, такая, как, скажем, в примерах 3 или 26, сама по себе еще ничего не решает, поскольку может быть прочтена в разных интонационных ключах. Если каждый из нотных знаков похоронного стенания (пример 26), включая неопределенные, зафиксированные крестиками звуки, попытаться прочесть как отдельную ладовую ступень или хотя бы как самостоятельный γ -тон (популярная ошибка тонально мыслящих музыкантов), можно насчитать до десяти таких тонов и ни на йоту не приблизиться к истинному интонационному смыслу приведенного образца. Но коль скоро мы понимаем, что находимся скорее всего в атмосфере β -голошения, то легко интегрируем все эти «диатонические», «хроматические» и «промежуточные» звуки в два высотно подвижных уровня.

Наглядно демонстрирует возможность двоякого слышания, которое, кстати, не всегда бывает ошибочным, но порой отражает реальную двойственность интонационной природы иного напева. упомянутый пример 3. Теперь мы можем сказать, что запись одноуровневыми крестиками отражает обобщенное β -слышание этой речевой манер скандируемой частушки, а хроматизированный нотный текст петитом представляет попытку ее параллельного γ -прочтения.

При желании можно, наверное, и тройко осмыслить одну и ту же нотацию. Так, сумская веснянка (пример 25) может быть принята как один круто ниспадающий β -тон, и тогда ее смысл точнее передала бы обобщенная интонационно-ритмическая формула наподобие схемы, приведенной на с. 87 перед примером 33 (думаю, что интонационная близость напевов не случайна); как α -отношение двух сменяющихся β -тонов, также сползающих, но в более узких пределах; и, наконец, как высотно определившийся комплекс из пяти равноправных γ -тонов (попытки тонально опре-

деленного — диатонического или пентатонического — прочтения этого необычного в своем ладозвукорядном облике напева, как уже отмечалось, оказываются затрудненными).

Еще раз ненадолго вернемся к последнему фрагменту из авторской музыки (пример 31) и взглянем на него не как на образец высотно уточненного композиторского письма, а вновь как на модель первичных поисков фиксированной звуковосотности. Разве нельзя, с этой точки зрения, воспринять 10-ступенную центральную фразу («...aut quis requiescet...») как заурядный случай α -голошения? Пять звуков первой октавы ($e^1 - dis^1 - cis^1 - g^1 - as^1$) сливаются при этом в единую, недифференцированную нижнюю ступень-комплекс, и точно так же в обобщенный верхний тон-регистр интегрируются пять оставшихся звуков второй октавы ($f^2 - d^2 - fis^2 - a^2 - b^2$). В итоге мы получаем два контрастно чередующихся регистра-уровня (каждый шириной в сексту), которые можно воспринять как два обобщенных α -мелодических тона.

В предложенном высотно-интервальном масштабе все предшествующее этой экстагической фразе представится малосущественными интонационными нюансами внутри одного широкого (гроздь наложенных друг на друга флейтовых секунд) и плавно сползающего β -мелодического тона. И только конец этой вопросительной фразы («...in monte sancto tuo?») действительно может считаться оформленным с помощью как будто бы вполне установившихся, высотно почти что однозначных и в тритоне соотнесенных γ -тонов ($c^1 - hit$ и $ges^1 - fit^1$)¹.

Совершим теперь обратную «модуляцию» — от современной партитуры к действительно первобытному пению. Например, к пению аборигенов Австралии, к стати сказать, немногим уступающему рассмотренному образцу в экспрессии, высотном диапазоне, структурной сложности или композиционной завершенности (см. пример 36 на с. 90).

Это всего лишь начальная строфа традиционной эпической песни — типологически достоверный фрагмент, характеризующий пение одного из наиболее архаических племен — центрально-австралийского племени аранда. Нотация воспроизведена (с минимальным редакционным вмешательством) из сборника К. Эллис (1964, 69), записям которой можно тем более доверять, что они подкреплены тщательными акустическими измерениями (в сборнике приводятся результаты осциллографических анализов отдельных напевов).

В сложной структуре начальной строфы явственно ощущается монотематический (точнее — монопопевочный) принцип мелодического развертывания. Попытаемся в этой структуре разобраться.

Крайне высокий, намечающий интонационную формулу зачин солиста тотчас же подхватывается унисонным хором и по утверж-

¹ Напомню, что частицей *it* по традиции, берущей начало в книге «Проблемы формирования лада» (Алексеев 1976), обозначается микроповышение тона, а частицей *et*, соответственно, — его микропонижение.

30 $\text{♩} = 158$

A mi wa ra ina li nei Lu mi wa ra ina li nei
 La far ki la nu fa hon Ma far ki la nu fa hon
 Ma mi wa ra ina li nei Lu mi wa ra ina li nei
 La far ki la nu fa hon Ma far ki la nu fa hon
 Ma mi... etc.
 Ma far ki la nu fa hon. (Ma...)

денному традицией эпическому стандарту развертывается в многострочную песенную тираду, основанную на неоднократном повторении двух поэтических строк. Каждая музыкально-поэтическая строка складывается, как правило, из двух ритмически тождественных двухтактных синтагм, из которых первая является мотивно-зачинной, а вторая однотонно-допевающей. Вторая и третья строки представляют собой слегка варьированный повтор основной музыкальной мысли в исходно-высоком регистре. Четвертая играет роль своеобразной строки-переключателя, переводящей напев путем свободного его секвенцирования через средний в нижний регистр, где поются еще три или четыре строки, становящиеся как бы интонационно-ритмическим эхом (репризой) первых строк, их ослабленным отзвуком у нижних границ певческого диапазона. Довольно легко ощутимый частотный «резонанс» между соответствующими звуками первых и последних строк и их линейно-структурное сходство подчеркивают осознанность октавного подобия тонов и композиционную замкнутость строфы.

Сорок девять последующих строф, более или менее точно повторяя предложенную в первой структуру, привносят лишь легкую ритмическую вариантность и малосущественные высотные сдвиги. Для сравнения приведу типовые ритмосинтагмы и ладозвукорядные схемы первой, двадцать седьмой и заключительной, пятидесятой строф¹:

¹ Используемый в этих и последующих звукорядных схемах метод замещения тонов мною из работ В. А. Матвиенко (Киев): функциональная значимость тонов отражается условной ритмической стонностью соответствующих нотных знаков (чем меньше длительность, тем менее значительна функция звука).

37 $\text{♩} = 158$

Строфа 1: Ma far ki la nu fa hon. (Ma...)
 Строфа 27: Ma far ki la nu fa hon. (Ma...)
 Строфа 50: Ma far ki la nu fa hon. (Ma...)

По схемам действительно нетрудно проследить, во-первых, постепенное «выпрямление» ритма и, во-вторых, легкую внутреннюю деформацию звуковысотной структуры напева (оба эти, внешне независимые ряды изменений находятся, вероятно, в некоторой связи с эмоционально-образной эволюцией повествования). Для нас в данном контексте существеннее второе — высотные изменения, поскольку они дают возможность глубже ощутить ладоинтонационное содержание напева.

Общая интонационная природа рассматриваемого типа мелодики, как мне кажется, во многом связана с начавшейся кристаллизацией выразительных и взаимоподобных трихордных ячеек, образующихся одновременно в нескольких регистрах, или, что то же самое, с формированием одной-единой попевки, последовательно проводимой по разным уровням контрастно-регистрового диапазона. Ячейки эти пока лишь приблизительно совпадают в своей конкретной интервалике, но за всеми их высотными вариантами проглядывает вызревающий квартовый, а в заключительной строфе и малотерцовый трихордный эталон.

В первой строфе картина наиболее гармонична — простые соотношения простых нормативно-квартовых трихордов (с некоторым тесситурным — из-за близости верхней границы певческого диапазона — сжатием исходного звена). Переключение трихордов (сцепление секвенционных звеньев) происходит через общие или дополнительные тона (на схеме взяты в скобки). Во второй из приводимых (срединной) строфе тесситурная деформация исходного трихорда становится более очевидной (уменьшенная кварта). Она влечет за собой нетемперированные искажения в производных трихордах, чем, кстати сказать, рельефно подчеркивается существенность октавного соотношения основных (осевых) опорных тонов напева ($e^2 - e^1$). В заключительной строфе под действием каких-то скрытых причин (нарастание экспрессии?) нарушается и это, столь упорно выдерживавшееся (не только в большинстве строф данного образца, но и во многих других аналогичных напевах эллисовского сборника) октавное соотношение осевых тонов — регистр-эхо имитирует тесситурно еще более зауженную начальную интонационную формулу строфы в малую нону (!). Естественно при этом, что звено-переключатель, задача которого — не допустить разрыва между контрастно обостренными крайними регистрами, — напро-

тив, немного раздвигает прежде квартовую формулу напева ($dit^2 - c^2 - a^1$).

Что можно констатировать в итоге беглого анализа этого, во многих отношениях примечательного образца?

Общий нисходящий (как в целом, так и в деталях) контур протяжнейшей песенной строфы, за которым угадывается ее уже частично преодоленная β -интонационная природа. Контрастное подобие крайних регистров — явный след α -мелодического противостояния. И наконец, очевидная кристаллизация оформляющихся γ -мелодических ячеек, настолько устойчивых и выразительно определенных, что открывается возможность свободного их межрегистрового транспонирования.

Можно было бы, наверное, уловить в «примитивном» пении подобного рода и многое другое — например, прообраз грядущих октавных ладов с их функционально-гармоническим наполнением или предвосхищение того распространенного у марийцев или венгров типа строфы, который Золтан Кодай (1961, 59) назвал «квинтовым параллелизмом» и суть которого заключается в повторении двустрочного напева квинтой ниже. Но достаточно и сказанного, чтобы пение это представилось не столь уж элементарным, а тем более хаотическим, как может показаться на первый взгляд. Есть над чем поразмыслить музыковеду-европоцентристу!

Следует заметить к тому же, что слух отказывается воспринимать такого рода мелодику как простое последование однотипных синтагм. Они сливаются при восприятии в единый мелодический поток, в удивительную по протяженности мелодического дыхания тираду, четко ограниченную лишь от предшествующей и последующей, столь же развернутых и слитных. То, что обнаруживается в специальном анализе и открывается глазу в синтаксически упорядоченной и строго ранжированной нотной записи, при непосредственном слышании не воспринимается. В соответствии с какими законами восприятия слух схватывает прежде всего нерасчлененное единство и масштабную целостность строфы, а не дробную периодичность ее внутренней структуры, в данном случае мне не совсем ясно. Граничащее с подобием сходство ритмоинтонационных звеньев вопреки логике здесь недостаточно членит форму, впечатление целого абсолютно доминирует¹. И в этом отношении синтаксически не препарированные, «сплошные» нотации К. Эллис, по которым аналитическое слышание, кстати сказать, весьма затруднено, намного больше соответствуют адекватно цельному и непредвзятому восприятию данного рода мелодики.

Меня лично всегда удивляет в подобном «примитивном» пении другое (и австралийские примеры здесь не исключение) — тонность хорового унисона, достигаемая певцами без видимых усилий и, казалось бы, в полном противоречии с высотной неупорядочен-

¹ Может быть, имеет значение психологическая настроенность на предельную широту дыхания, как бы а priori свойственную эпическому сказыванию.

ностью пения. Очевидно, за внешней импровизационностью и звуковысотной свободой скрываются от нас закономерности, ощущение (если не осознание) которых и позволяет людям с поразительной непринужденностью пользоваться видимой свободой высотного движения, держась в то же самое время строгого и звучного унисона.

Мы еще вернемся к этому очевидному парадоксу раннеунисонного пения (в связи с калмыцкими и чукотско-эскимосскими напевами), а сейчас обратимся к еще нескольким записям, демонстрирующим нелегкий процесс звуковысотного закрепления мелодических тонов.

Понять точнее, как происходит высотная стабилизация напевов, помогает более внимательное и детальное рассмотрение γ -мелодики, поскольку чаще всего именно она, а не хаотически неупорядоченная высотность α -интонирования или сплошные β -глиссандирования непосредственно предшествуют образованию стабильных тонов.

В рамках текучей ранневокальной мелодики можно условно выделить две разновидности, характеризующиеся различным соотношением плавно смещающихся тонов (разграничение этих двух видов текучей мелодики было намечено в предыдущей работе — см.: Алексеев 1976, 57). В одном случае каждый из тонов-уровней эволюционирует независимо друг от друга, порождая то, что было описано как «раскрывающиеся лады» (термин Г. Григоряна). Наряду с эволюцией одного или нескольких тонов в этом случае неизбежно эволюционирует и интервалика — расстояние между ними. В иных случаях, отмечаемых и другими исследователями, высотные изменения полностью согласованы между собой — при всех высотных сдвигах расстояние между тонами остается прежним, эволюционирует как бы весь высотный строй напева в целом. То есть если в первом случае стабильными могут оставаться только отдельные тоны напева (хотя это не обязательно), то во втором стабилизируются высотные отношения тонов несмотря на то, что ни один из них сам по себе стабильным не является. Действительный переход к тональной мелодике происходит тогда, когда стабильными становятся и сами тоны, и их высотные отношения. Отдельные устойчивые тоны или только сохраняющиеся интервалы между параллельно эволюционирующими уровнями — всего лишь неполностью реализованные предпосылки истинно тонального интонирования.

Прежде чем проиллюстрировать две разновидности высотно подвижной мелодики, предшествующие полной высотной стабилизации, приведу два примера, позволяющие глубже ощутить отличие внешне (в записи) порой вполне совпадающих ранневокальных и тонально-диатонических напевов.

Восемь разных, так или иначе зафиксированных слухом собирателя высот ($g^2, fis^2, e^2, dis^2, d^2, cis^2, h^1, gis^1$) можно различить в нотации северорусского лесного ауканья (Новгородская область, 1969 г., запись М. А. Лобанова):



«Чем это не „Снегурочка” Римского-Корсакова!» — замечает В. В. Коргузалов, из статьи которого заимствован этот нотный образец (так же, как и пример 33). Только тем, хочется ответить, что в отличие от оперного лейтмотива лишь небольшая часть звуков этого поэтичнейшего, но, очевидно, не без труда поддавшегося истной фиксации безыскусно-выразительного зова можно считать высотно фиксированными тонами. Большинство из них следовало бы воспринимать как результат первичного, высотно не вполне артикулированного звукоизвлечения. И соответственно, число интонационно значимых ступеней должно быть сокращено здесь до двух-трех, не более. Так, вся первая фраза вообще может быть услышана как один, прямолинейно глиссандирующий тон, и только остановка на конечном h^1 дает возможность различить в нем отзвук нижней a -ступени. Первые четыре ноты либо вовсе сливаются в одну плавно сползающую β -ступень, либо (в лучшем случае) объединяются попарно (по два на каждую гласную). Вторая фраза выглядит заметно диатоничнее, но и в ней затяжной варьированный затакт воспринимается слухом как усложненно мелодизированная аттасса-предъем к единственному, действительно опорному тону e^2 . Этот, и только этот осевой тон скорее всего остался бы неизменным при всех дальнейших высотных перипетиях интонационной формулы ауканья, если удалось бы услышать новые ее повторения. Что произошло бы с остальными звуками, предположить трудно.

Оттеняя принципиальную несхожесть подобного рода интонирования с подлинно диатонической мелодикой, приведу звуко-рядно вполне соответствующий фрагмент месхской оровелы — трудовой песни (цитируется по упоминавшейся рукописи Ш. Асла-нишвили):



И без того устойчивый квартовый остов (с двумя тонами повышения — fis^2 , g^2) упрочен здесь характерным, остро тяготеющим заполнением (увеличенная секунда). Ощущение полной тональной определенности в этой, ориентального склада орнаментальной

мелодии только подчеркивается выразительной вариантностью одной из проходящих ступеней ($cis^2 - c^2$). И лишь неопределенно широкий, явно внетональный, понукающе властный заключительный возглас словно бы на момент приоткрывает древнюю таинственную основу жанра плужных песен. Возглас этот может быть различным. В нем словно бы локализована прежняя звуковысотная свобода. Ладовый звукоряд самого же напева оровелы, сколько его, ни повторять, вряд ли изменится в чем-либо существенном: устойчивые и крепкие высотные связи его тонов словно застыли, освященные глубокой традицией жанра.

В архаическом лесном ауканье, которое вообще, как пишет, В. Коргузалов, «вряд ли мы можем отнести к области искусства», дело обстоит совсем по-иному. Как будет меняться внешне устойчивый его звукоряд в других тесситурных, акустических или эмоциональных условиях, можно только предположить. Скорее всего он действительно начнет заметно деформироваться, «раскрасываться». Каким образом это может протекать в реальной ранне-фольклорной практике, я уже показывал не только на якутских, но и на русских примерах (см., в частности: Алексеев, 1969, 69; 1973 б, 200; 1976, 197 и др.). Прибавлю к ним еще два русских образца и один мордовский.



Напев свадебной песни, «генетически связанной со свадебным причитанием», взят из статьи В. Щурова (1973, 111), где он демонстрирует характерное для южнорусского плача «раскачивание» малотерцовой трихордной интонации до большетерцовой, понимаемой исполнителями «как более экспрессивная, более скорбная». И хотя здесь внимание автора сосредоточено в основном на «секундовой ладовой переменности», нельзя с ним не согласиться в том, что переход «к выпеванию большетерцовой ячейки» еще не свидетельствует о ладовой модуляции, о смене минора мажором. Просто одна из ступеней напева высотно эволюционирует, а постоянство двух других не может снять оттенка ψ -интонационности с общего его смысла.

Три разрозненные строки приводимого ниже северного (вологодского) похоронного причета обнаруживают почти речевую свободу интонирования с очень приближенной ориентацией на высотное устойчивое мелодическое звено — в данном случае им может с некоторыми натяжками считаться малотерцовая трихордная ячейка, опирающаяся на стержневой тон e^1 (eif^1):

41

1. Ой, ты уж ми-ла-я ла-душ-ка...

2. Ты ос-та-ви-ла, ла-душ-ка...

3. Ой, не во-ру, не во вре-мя-шко, ой, с... ой!

При таком способе интонирования всегда остаются сомнения, не изменится ли, и притом весьма радикально, наметившееся звуко-рядно-попевочное зерно при его дальнейшем развертывании, не трансформируется ли оно в нечто, внешне на него мало похожее, как, скажем, происходит это на протяжении первых же тридцати строк мордовского (эрзянского) плача¹:

42

1. Энь ух, а-лак-ске-ми-е Ми-ша...

...е (2) у-жо [э] мо-ля...

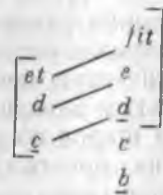
32. Э, не-р-во-я страсть-ке-с-то-и пок-гить,

33. Э, пер-во-я у-жасть-то-и не-мть...

¹ Плач опубликован в сборнике И. Касьяновой и М. Чувашева «Мордовские (эрзянские) причитания» (М., 1979, с. 77) и примечателен тем, что фиксирует нередко в мордовском быту репетицию похоронного причета. По просьбе М. И. Чувашева одна из его близких родственниц создала плач по нему самому как по якобы умершему ветерану Великой Отечественной войны (в сборнике публикуется и действительный плач по Михаилу Ивановичу Чувашеву, созданный после его смерти). В этом, собственно говоря, нет ничего удивительного, если учесть, что мордовская плачевая традиция отличается высоким музыкально-поэтическим и исполнительским мастерством, недостижимым без упорного совершенствования. Каждая мордовская женщина так или иначе готовилась к исполнению свадебных плачей и знала, что рано или поздно ей предстоит в соответствии с традиционно высокими художественными канонами оплакивать своих близких. Нередко муж, например, желал заранее услышать, как он будет «окукован» любящей женой. Естественно, фольклористы должны пользоваться удобным случаем для записи, тем более что такие плачи-репетиции с художественной точки зрения порой несколько не уступают плачам, исполняемым по реальному поводу.

Почти большетерцовая начальная трихордная попевка разрастается вскоре до четырех-пятизвучного квинтового комплекса, в основе которого по-прежнему лежит трихорд. Средняя высота напева при этом не меняется, но зато за счет раздвигающихся крайних уровней увеличивается его диапазон ($c^1 - et^1 \rightarrow b - fit^1$). Раскрытие лада происходит с почти схематической очевидностью.

Кстати, можно взглянуть на последний пример не как на высотное раскрытие трихордной ячейки, а как на перенос ее на иную высоту с добавлением нового нижнего тона. Тогда пример этот скорее будет иллюстрировать вторую разновидность высотно-подвижного мелодического развития — эволюцию строя при сохранении внутренних интервальных отношений:



Своего рода крайний случай скользящего ниспадания внутренне стабильной квартовой ячейки был рассмотрен нами при описании речитативных тирад олонхо (см. с. 75—77). Образец стремительнейшей эволюции в обратном направлении представляют те же плачевые вологодские записи:

43

1. Ой, вы ку-да на-ра-жа-е-тась,

2. Ой, вы ку-да со-би-ра-е-тась...

3. Ой, не скем ду-мы по-ду-ма-ти...

12. Ой, уж как я-то го-рю-ши-ца...

13. Ой, за три на-сн-ка до све-ту...

14. Ой, я не во-до-я у-мы-ва-ю-ся,

19. Ой, я не во-до-я у-мы-ва-ю-ся.

Неуклонное, резкое, почти скачкообразное повышение ступеней (трехзвучная попевка круто возводится здесь на высоту почти двухоктавного диапазона) — результат интенсивного, явно преднамеренного эмоционального взвинчивания. О высотной устойчивости в этих тонах говорить здесь, конечно, не приходится, но об относительном постоянстве их соотношениях, пожалуй, стоит. Ибо интерваловое постоянство межтоновых связей тем более о многом свидетельствует, что наблюдается в совершенно неблагоприятных для него условиях.

Последний в данном разделе пример — вновь плачевой — призван помочь подытожить некоторые из сделанных наблюдений.

При выборе этого примера мне хотелось, чтобы, оставаясь плачевным, он в чем-то обобщал также и эпическую и лирическую выразительность рассмотренных ранее образцов и даже, если возможно, вызывал прямые образно-интонационные реминисценции, чтобы он сочетал экзотическую непосредственность чувства с композиционной стройностью и завершенностью песенной строфы. Хотелось бы, чтоб он был широк по диапазону и в то же время складывался из чередования простых, схожих между собой трихордных попевок, был крепко спаян консонансными отношениями и одновременно не чужд остаточных следов α -, β - и γ -интонирования. Словом, выдерживал бы аналитическую нагрузку, которая в музыкаловедческих работах обычно приходится на долю лишь лучших творений композиторов-классиков.

В фольклоре возможно все, и такой образец должен был найтись. Простым и в своей простоте привлекательно искренним, сдержанным и одновременно широко мелодизированным, по-настоящему песенным — таким предстает перед нами похоронный напев алтайцев, записанный некогда А. В. Анохиным (1874—1931), по сей день непревзойденным знатоком алтайской народной музыки (автограф Анохина находится в архиве Горно-Алтайского областного музея, см. также: Шульгин 1968, 78):



Думаю, любому музыковеду захочется сказать что-то свежее в связи с этой почти схематической нотной строчкой. Мне же остается подчеркнуть отдельные детали. Полутораоктавный полный диатонический звукоряд жидется здесь на пентатоническом интонационном остоле — сцеплении квартовых трихордов

$(h - d^1 - e^1 - g^1 - a^1 - h^1 - d^2 - e^2)$. Контраст звукорядно по-

добных и октавно соотносенных крайних регистров (вполне ощутимый α -след) подчеркнут свободно-имитационным противодвижением попевок:



Конструкция строфы — классически ясная «перемена в четвертый раз»: три «женских» фразовых окончания (со следами β -скальзываний) сменяются прочно утверждающимся «мужским» кадансом (с участием срединного тетраchorда, полностью имитирующего начальный мотив).

Что касается реминисценций, то, не решаясь судить об образной близости разноматричных образцов, напомним высотные пропорции и трихордную структуру австралийского сказочного напева (см. пример 37). То же октавное подобие осевых тонов — две квартовые пары, но на сей раз с зеркальным отражением функций ($e^2 \rightarrow h^1, h \rightarrow e^1$) — плюс прочно цементирующая напев главная (квинтовая) интонационная ось $h^1 - e^1$.

В итоге — бесспорное покорение широкого звуковысотного пространства. И не просто завоевание горизонтали, а решительное освоение многоярусной интонационной вертикали, позволяющей простым чередованием попевок вольно творить выразительную песенную мелодику в полнозвучном диапазоне развитого певческого голоса.

Высотные пропорции и ладовая функциональность

Итак, в ранней мелодике, наряду с более или менее устойчивыми, как бы «горизонтальными», хотя нередко и кочующими тонами (γ -тоны), различаются тоны «наклонные», плавно меняющие высоту (β -тоны) и высотно неопределенные, хаотически скачущие (α -тоны). Связанную с этим предварительную систематизацию раннефольклорного мелоса можно было бы назвать обобщенно-линейной. Но это не совсем верно, если под линейностью понимать вполне сознательное чередование высот, осмысленную их смену. Само понятие мелодической линии, с трудом приложимое к произвольному β -глитсандированию, становится вообще бессмысленным по отношению к α -интонированию. Сопоставление контрастных темброрегистров высотной линией, по существу, еще не является, хотя именно таковой оно нередко предстает перед нами в нотных записях. И только с посвящением γ -тонов возникает возможность сознательного «вычерчивания» мелодической линии; только опираясь на высотно определенный тон, можно строить высотные отношения, а значит, и линию как таковую.

Конечно, в линию можно связать любую совокупность тонов, как существующих в действительности, так и примысленных. Однако, строго говоря, следует отличать такую искусственно сконструированную линию от реально (хотя, быть может, и случайно) функционирующей в конкретной интонационной практике. А в этой последней осознание высотной линии не может возникнуть раньше, чем выкристаллизуется само ощущение высоты.

Один из наиболее глубоких отечественных исследователей ладовой М. Береговский замечал, что «по своей доступности для осознания элементы мелодии народной песни неодинаковы» (он подчеркивал при этом, «что речь идет не с теоретическим осознанием, а об интуитивно-практическом умении постигать выразительные свойства художественных элементов и пригодность их для воплощения искомого»). Едва ли не самым трудным для осознания элементом становится, по Береговскому, ладовая структура, в то время как другие элементы «вполне доступны не только для интуитивного восприятия, но и для осознания». «Например, такие элементы мелодии, как темп, характер ее и экспрессия, избираются народным художником совершенно сознательно. Можно полагать, — писал он, — что и направленность мелодического рисунка в целом не ускользает от сознания творца и слушателя» (ПМФ 1973, 377—378). Нужно только прибавить, что это справедливо лишь в том случае, если рисунок этот понимается как последовательность более или менее дифференцированных высот. В противном случае о каком-либо значимом, а следовательно, и осознаваемом (хотя бы потенциально) рисунке, о какой-либо выразительной высотной линии говорить трудно.

Когда же выше рассматривалось обобщенно-линейное строение ранней мелодики, то во многих случаях подразумевалась условная и семиотически неправомерная проекция вневысотных явлений на всё без исключения прочитывающий в высотном ключе нотный стан. Другое дело, что в результате были нащупаны некоторые критерии для различения этих явлений по их условным высотным проекциям, однако в принципе было показано, что нотная запись ранних напевов отнюдь не всегда является кратчайшим путем к их интонируемому смыслу.

* * *

Отношение двух тонов может быть истолковано в качестве конкретно-значимого, если оно остается более или менее постоянным, то есть если оба эти тона действительно становятся высотно фиксированными тонами. Лишь тогда становится действительно актуальным вопрос о том, что в теории музыки принято называть интервалом, вопрос о возможной функциональной дифференциации входящих в него тонов и как следствие — вопрос о выразительном значении того и другого.

В раннефольклорном пении два длительно чередующихся γ -тона, если их чередование не сопровождается появлением дру-

гих тонов, в интервальном смысле всегда «секунда». Эти тоны должны восприниматься как соседние, какой бы высотный промежуток их ни разделял¹. Размеры внетональных «секунд» возможны самые разнообразные, но все же не беспредельно большие. Нетрудно себе представить, например, и октавное чередование γ тонов, однако смысл его будет скорее α -, чем γ -мелодическим (см. пример 12). Реальный спектр γ -«секунд» лежит в диапазоне от полутона (не обязательно равного 100 центам) и до квартного промежутка, иногда увеличенного. Примерно трехтоновый промежуток не случайно становится предельным между смежными ступенями: он еще вмещается в зоне однородного темброрегистра и не обязательно подразумевает заполнение другими тонами. Но намного чаще, чем в тритон, длительно чередующиеся тона как бы сами собой попадают в значительно более удобные высотные позиции, делающие естественной, мелодически плавной и в то же время рельефной, легко различимой их высотную связь. Разумеется, наибольшую связность *pendel*-мелодическим (маятниковоподобным) образованиям обеспечивают промежутки, величина которых колеблется вокруг натурального целого тона. Значительно более узкие промежутки грозят переходом во внутритоновое вибрато, возрастающие же промежутки начинают проигрывать в плавности перетекания звука, компенсируемой зато нарастанием гармонических свойств интервала — в силу естественного наложения следов одного тона на другой. И это нарастание гармонических свойств делает, кстати сказать, предпочтительными те из возрастающих высотных промежутков, в которых начинают прослушиваться акустические связи тонов: прежде всего кварту, реже большую терцию. Малотерцовый, полуторатороновый промежуток занимает особое, как бы переходное положение и популярен в силу причин обоюродного.

Должен подчеркнуть, что в условиях ранней мелодики, пусть даже интонируемой исключительно γ -способом, высотные связи лишены еще поначалу того абсолютного значения, каким они наделяются в развитой диатонической или пентатонической системе, и остаются во многом еще относительными, заметно зависимыми от конкретных условий интонирования, в частности — тесситурных. Величина разделяющего тоны промежутка нередко прямо зависит от регистра. Легко представить себе длительно выдерживаемую кварту в средней певческой тесситуре, но куда труднее интонировать ее в крайне высокой позиции. Удобная одному певцу, она на той же абсолютной высоте может оказаться весьма затруднительной для другого, и он предпочтет иное соотношение смежных вы-

¹ Напомню еще раз о терминологическом разграничении «интервалов» и «промежутков», предложенном А. Должанским. По-прежнему (см.: Алексеев 1976, 122—123) я буду различать в написании ступеневое («секунда», «терция», «кварта») от тонового их значения (чистые, большие и малые, увеличенные или уменьшенные секунды, терции, кварты, квинты и т. д.). Появляется, кроме того, возможность при необходимости дифференцировать α -, β - и γ -разновидности как интервалов, так и промежутков.

сот или иной способ их интонирования (с α -переключением регистров, например). Таким образом, конкретный интонационный смысл γ -«секунд» весьма относителен, ибо тесно связан со сложной и внутренне неоднородной структурой певческого голоса, формирующегося к тому же в условиях существенно различающихся культурных традиций.

Помня об этом, остановимся понемногу на трех, как будто бы наиболее распространенных «секундовых» соотношениях — большой секунде, малой терции и чистой кварте.

Попеременное интонирование двух смежных по высоте тонов, смежных не только потому, что нет в напеве других, но потому, что между ними действительно трудно примыслить третий, — это поистине универсальный, общераспространенный и в известном смысле элементарный способ мелодизации речи. Он встречается буквально на всех широтах, у всех народов (это дает нам возможность ограничиться для иллюстрации какой-нибудь одной культурой — например, более доступной большинству читателей русской песенностью) и связан обычно с жанрами первичными. С близкими к истокам музыкальной интонационности. К таким жанрам относятся обычно древние обрядово-календарные и трудовые песни.

Одна из типовых интонационных формул русских трудовых (в частности, бурлацких) команд — подчеркнутое, скандированное выпевание тонов большой секунды (Истомин 1977, 15):

46 $J=120$ (4 раза) (2 раза) (2 раза)
О, е_ ще! О, да е_ ще! О, е_ ще!

А. Банин, специально исследовавший особенности ладообразования в трудовых артельных песнях (см.: Банин 1971; 1973), выделяет большесекундовые попевки в качестве основополагающих в том типе припевок, который связан с монотонной (одноуровневой) речевой интонацией в отличие от широкодиапазонных припевок, связанных с раскачивающейся кварто-квинтовой речевой интонацией. Напевы эти явно одноустойны, и их интонационный смысл заключается в большесекундовом отходе от резко акцентированного устоя — обычно вверх, но изредка и вниз. Если в подобных припевках-командах и затрагиваются другие звуки, то стержневое значение большой секунды все же не вызывает сомнения (Банин 1973, 86):

47 Очень энергично $J=80$
Ох, е_ ще! Ох, е_ ще! Ох, ба_ри е_ ще!
Ох, е_ ще! Ох, ба_ри е_ ще! Ох, ба_ри е_ ще!

Использование секундовой интонационной формулы в обрядовых напевах можно показать на образцах, записанных в окружении украинских селами старорусских песенных очагах на Сумшине. Первое утро Нового года встречается там такой, например, «асевной» песней, которую чаще декламируют, чем поют (Дубравин 1974, 20):

48 $J=98$
1. Хо_ дят И_ ляя на Ва_ си_ ля; 4. Ку_ да ни_ мах_ нет — там жи_ то рас_ тет,
2. Но_ сит пу_ гу я_ ро_ ву_ ю; 5. Жи_ то, ша_ ки_ ца, вся_ ка_ в_ лаша_ ка...
3. Жи_ та_ ну_ ю, про_ ся_ ну_ ю.

Элементарные большесекундовые дихорды скапливаются и в другом признанном «отстойнике» древних интонационных формул — в детских припевках и прибаутках. Конечно, элементарный — не значит легко истолковываемый. Споры в связи с выразительной интерпретацией наивных детских дихордов, как ни странно, возникают ничуть не реже, а то и чаще, чем по поводу других, действительно многозначных ладоинтонационных структур. И споры эти, как правило, бесперспективны, ибо объект спора не дает достаточных оснований ни для одной из предлагаемых интерпретаций. Главная тема споров — местоположение устоя, другая (и вовсе эфемерная) — ладовое наклонение.

Ссылаясь на авторитеты («В тембре каждого звука все-таки кроется мажорное, а не минорное трезвучие» — Тюлин 1966, 59), один из последних, серьезно рассуждающих на эту тему исследователей пишет: «Мы можем констатировать, что дихорд объективно стоит ближе к мажорному наклонению, что не может не отражаться на применении его выразительных свойств в конкретных народных песнях» (Христиансен 1976, 100). Замечу, что объективно в рассматриваемой далее мелодике дихорд чаще всего стоит вне наших представлений: о мажоре и миноре, а заодно и об устоях и неустоях:

49 Весело
— да_ да_ шки, ла_ да_ шки, где_ бы_ ли? — у_ ба_ бу_ шки...

Как и следующая пара примеров, эта вполне индифферентная по отношению к проблемам ладового наклонения прибаутка заимствована из только что цитированной монографии (101):

50) Быстро



Дождик-дик, дождик-дик, гу-ще, Дик-те-ба-я-гу-щи!
Гу-ще-про-ли-ла-ся, а-ту-ча-раз-ли-ла-ся...

б) Быстро



Дождик, дождик, не-ре-стань! Я-по-е-ду-на-рос-стань-
Бо-гу-мо-леть-ся, ча-ро-по-кло-нить-ся, и т. д.

Удачно сопоставленные две детские заклички дождя, как считает Л. Христиансен, «имеют, в одном случае, окончания фраз на неустое и, в другом — на устое, как бы подчеркивая требование: „Пуще!“ либо „Перестань!“». Отдав должное тонкости наблюдения, спросим себя, что случится, если ребенок вдруг спутает и споеет так:

51



...Бо-гу мо-леть-ся, ча-ро-по-кло-нить-ся, и т. д.

Приходится признать, что устой и неустой в такого рода напевах — понятия если не взаимозаменяемые, то, во всяком случае, не слишком четко противопоставленные. Здесь стоит привести точку зрения М. Харлапа, высказанную по другому поводу, но подходящую для данного случая: «Ритмические функции двух фразовых ударений интонационного стиха являются в то же время первоначальными ладовыми функциями, и, так же как ни арсис, ни тезис не могут быть отождествлены с сильным временем, ни один из этих моментов нельзя считать тоникой... Народная гармония, как и ритмика, характеризуется не субординацией, а координацией; вместо одного главного устоя мы встречаемся здесь с равноправными, но противоположными по функции устоями...» (Харлап 1972, 247). Секундовые дихорды детских песенок и прибауток представляются мне удобно упрощенной моделью этой общей для раннефольклорного мышления закономерности.

Заметим, кстати, что и взрослые народные певцы прекрасно обходятся без тоники, без главного устоя не только в двузвучных попевах, но нередко и в трихордных, тетрахордных и в еще более многозвучных ладообразованиях¹. Одну из демонстрирующих этот

¹ Иногда выход видится в том, чтобы «расщепить» само понятие тоники, коль скоро трудно без него обойтись. Так, А. В. Руднева (Музыкальная фольклористика 1978, 19) различает несколько оттенков внутри тонической функции и распределяет их между различными тонами в соответствии с ролью последних в мелодическом движении. В песне «Эко сердце» тоны одного из стержневых квартовых трихордов, выявленных в результате тщательного интонационного и жанрово-стилевого анализа, характеризуются соответственно как «тоника-движение», «тоника-переменность» и «тоника-покой». Очевидно, такой подход в чем-то приближает нас к решению проблемы, поскольку схватывает нечто существенное в ладофункциональной основе народной мелодики.

факт белорусских мелодий привел в своей диссертации В. И. Елатов, цитируя запись Н. Чуркина (Елатов 1974, рукопись):

52



- Ча-му, за-чо-ла, не-ку-ка-ва-ла, як са-до-к-кі за-чы-та-лі?
- Як са-ды-ці-лі, я мла-да-бы-ла, не у-ме-ла ку-ка-ва-ці...

Такую мелодию нетрудно проинтонировать несколько раз, поочередно полагая главным устоем любой из встречающихся в ней тонов. И в любом случае это не будет большим насилием над образно-интонационным смыслом, вернее, будет насилием, но каждый раз в почти одинаковой степени, ибо в народной интонации, очевидно, избегается предпочтение одного из возможных устоев, она словно балансирует между ними, на чем в значительной мере и строится ее выразительность. Если же быть еще точнее, то и само это балансирование лишь кажущееся, ибо коль скоро для народных певцов при данном способе интонирования ощущение устоя вообще не актуально, то можно ли вообще говорить о балансировании?¹

Возвращаясь к элементарным большесекундовым дихордам, мы можем констатировать, что входящие в них тоны могут по меньшей мере так же часто быть функционально недифференцированными, как и четко противопоставленными по принципу «устой—неустой». В обоих приведенных выше напряженно-волевых бурлацких припевках (см. примеры 46 и 47) устоем был нижний тон. Но также нетрудно представить себе в качестве главной опоры вторую ступень дихорда, особенно если последний звучит в низком регистре.

Вообще хочется заметить, что, как многое другое в раннем пении, первичная функциональная дифференциация тонов нередко оказывается определенным образом связанной с конкретными условиями интонирования, и прежде всего тесситурно-регистровыми условиями. В частности, более высокое положение секундового

¹ Предполагая, что фольклорное интонирование «намеренно избегает» четкой функциональной дифференциации тонов или, скажем, острых ладовых тяготений, мы, по существу, невольно допускаем серьезную методологическую ошибку, проецируя на более ранние явления свойства, характерные для значительно более поздних явлений. Сами выражения «ослабление тяготений», «рассредоточение функций», «избегание устоя» и т. д., если вдуматься, свидетельствуют о том, что скрытой точкой отсчета для нас всегда остается академическая теория функционально-гармонических ладов, и мы, обращаясь таким образом к раннефольклорным явлениям, не просто искажаем перспективу, но, не замечая этого, как бы пытаемся вывернуть назнанку сам исторический процесс, ошибаясь в выборе историко-генетического вектора рассмотрения.

дихорда, как правило, вынуждает певца опираться в качестве главного устоя на нижний из двух тонов; и наоборот, чем ниже смещается дихорд, тем больше вероятность того, что опорным станет верхний тон. Положение таково, как если бы у каждого поющего предполагалась некая своя, потенциально опорная средняя зона, выход за пределы которой вверх или вниз делает предпочтительным в качестве устоя тот тон, который остается более близким к этой гипотетической зоне. Разумеется, статистическая вероятность проявления такого рода зависимостей не слишком велика, и при достаточной близости тонов в секунде легко перевешивается другими, более весомыми факторами. Однако в виде полускрытой тенденции она все же себя обнаруживает, и игнорировать это при анализе раннефольклорной функциональности, думается, не следует. Вот почему еще, кстати сказать, необходимо добиваться, чтобы при записи хотя бы приблизительно фиксировалось тесситурное положение напева, — слишком многое в нем может оказаться зависящим от конкретных условий исполнения.

Само собой разумеется, что отношение тонов, сложившееся в изолированном дихорде, в какой-то степени сохраняет свой характер и выразительный смысл и тогда, когда этот дихорд в виде достаточно обособленного структурного звена входит в более развитые звуковысотные образования. Так, в частности, происходит в случаях использования большесекундовой вводной ступени, распространенной в широкодиапазонном пении многих народов и характерной именно для нижнего регистра.

Как уже приходилось отмечать, упрямое интонирование вводного большесекундового дихорда бытует у таких заведомо неродственных народов, как туркмены и эскимосы (см.: Алексеев 1976, 202—203). В обоих случаях — и в пьесах для туйдюка (туркменской продольной флейты), и в унисонно-хоровых вокализациях, сопровождающих чукотско-эскимосские танцы-пантомимы, — оно играет роль настраивающего вступления, обязательного, но настолько привычного и само собой разумеющегося, что в качестве содержательного момента и не воспринимаемого. В действительности, организующая роль подобных вступлений очень велика — в ритме, строе, характере этих как будто бы асемантических раскачиваний рождается образ предстоящей пьесы или танца, характер, строй, ритмика их многоступенных мелодий.

В ряде случаев можно, вслед за другими исследователями, с достаточным основанием предположить, что скромное чередование двух смежных тонов послужило одним из первоначальных толчков ладоритмического развития в раннедиатонических культурах. Причем нижний из двух тонов мог выступать не столько в роли вводной ступени, сколько в качестве временной и порой успешно конкурирующей ладовой опоры.

Двудинная большесекундовая опорность явственно проступает, например, в следующем характерном полесском причете (*галашэнне*) из недавно опубликованного первого выпуска «Песен Белорусского Полесья» З. Я. Можейко (1983, 131):

53. 192

На этого рода переменной двухустойности интонаций основана здесь игра зачинов и кадансов (ср. начала и концы мелодических строк).

Будучи одной из фундаментальных в этом смысле интонаций, большесекундовый вводный тон сохраняет свое значение и во многих многоголосных песенных культурах, укрепляясь и обособляясь в отдельных голосах и действительно превращаясь в прочную опору многоголосной хоровой фактуры. В качестве подтверждения приведу два генетически не связанных, но одинаково типичных примера: латышскую декламационную мелодию с характерным бурдонным сопровождением в записи В. Бендорфа (СФ 1977, 284)¹ и фрагмент адыгейской героической песни о Хатха-Мухамете (запись Ш. С. Шу, 1965, 16—17), относящийся к жанру эпического пения с «жу» (остинатной хорсовой припевной формулой), некогда чрезвычайно распространенного у адыгов:

54a)

¹ «Так поются здесь (в селе Юркальне Вентспилского р-на — Э. А.) все короткие народные песни (четверостишия), за исключением, быть может, лиго-песен, а также колыбельных», — замечает собиратель.

1. Ор е-д-га-жьз-мэ, бэ-рз Уу-ма-фи,
 2. Ар кьз-сы-жьз-мэ ти-ма-фэ чы-тлуи,

3. Хьэ-тхьэ-кьэ-мькьэ-ма-ты-гьэ-эн, 4. У-тра-гьэ-зэ-бэ, о бэ-рз Уу-ма-ф!

5. А-мы-ма-фэи-у-кьэ-гьэ-тхьэ-э-ми, Ду-на-о-зьэ-ти-э-у-зэ-гьэ-дэ-ни,

Такого рода большесекундовые ходы, как мы уже убедились, часто встречаются и в начальных формах грузинского хорового многоголосия (см. пример 23).

В грузинской фольклористике нечто аналогичное получило даже терминологическое закрепление в понятии «каданс надури», для которого, правда, типичен как раз обратный ход к нижнему тону и специфически завершающая функция последнего (Ахобадзе 1961, 58—59). Вообще же, большесекундовое соотношение остинатных опор — один из основополагающих формо- и фактурообразующих принципов не только грузинского хорового многоголосия. Секундовое сопряжение функций, поляризующихся по принципу «устой — неустой», или, точнее, «арсис — тезис», характерно для целого ряда стилей народного многоголосного мышления как песенно-хорового, так и инструментального, тесно связанного с песенной интонацией. Укажу, в частности, на строй и излюбленную гармоническую фактуру так называемой «азиатской», «восточной», саратовской гармонии, в каком-то смысле обобщившей в вертикаль и в связи с этим частично нивелировавшей интонационный опыт ряда наших поволжских, северокавказских и некоторых других народов и народностей.

Таким образом, сформировавшийся одним из первых большесекундовый дихорд становится одной из самых удобных ячеек формирования многих высотных структур, сохраняя в них свойственную ему выразительность. Благодаря своей простоте и высоким конструктивным качествам этот во многих смыслах оптимальный дихорд легко становится основным и единственным строительным материалом для целого ряда характерных высотно-интонационных конструкций.

Наложение двух большесекундовых звеньев дает большетерцовый трихорд, тем более прочный, что он столь же успешно может возникать и самостоятельно — не путем суммирования секундовых звеньев, но как бы сразу в готовом виде. Притом, как и секундовый дихорд, звукоряд этот распространен чрезвычайно и в эмоционально-образном плане вполне универсален. Его выразительный диапазон, в пределах одной только русской песенности,

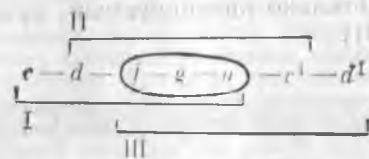
с легкостью обнимает и беззаботную детскую игру (у оренбургских казаков; Баранов 1913, 3, № 5) и драматически окрашенный «вой свадобный» (в Костромской обл.; Музыкальная этнография 1926, 27):

35) Плавло

1. Коршун, коршун ко-ле-сом, 3. Пить - есть про-сят, 4. Ра-бо-тать не мо-гут.
 2. Тео-и де-ти за ле-сом.

1. Да-за-у-ти... (О-х-и-те)... си-за-мо-рем,
 2. Да-за-у-мо... (О-х-и-те)... си-за-ре-ме...

Нормативность большетерцового трихорда легко установить на материале практически любой песенной культуры, и потому здесь можно обойтись вообще без нотных примеров. Во время экспедиций мне довелось на личном опыте убедиться в этом во многих краях, вплоть до пентатонической Монголии. Кстати, еще С. А. Кондратьев (1970, 85) отмечал, что «монголы и в песнях и в наигрышах особенно любят движение по ступеням целотонного трихорда», и даже объяснял этой любовью предпочтение, отдаваемое в монгольской музыке тем трем разновидностям пентатонного лада, в которые этот трихорд «входит в готовом виде»:



Примечательнее следующий этап секундового наслаения, дающий в результате весьма специфический комплекс — тритоновый тетрахорд, вокруг которого в последние годы идут оживленные теоретические толки. Обнаружение (в русской культуре, в частности) целых стиливых пластов, опирающихся на этот прочный целотонный комплекс, явилось своего рода открытием, вызвавшим повышенное внимание не только теоретиков, но и композиторов. Очевидно, такое внимание отчасти компенсирует былую глухоту по отношению к этому, в общем-то вполне естественному, автохтонному и во всех смыслах полноправному ладоинтонационному образованию. Теперь, после публикаций множества поющих в ладу с опорой на тритон не только русских (курских, белгородских, воронежских, харьковских), но и интонационных образов, само тритоновое соотношение опорных тонов воспринимается как вполне естественное и для монодического, и для многоголосно-хорового, а тем более для раннеинструментального народного интонирования.

Между тем авторы отдельных теоретических работ все еще выказывают запоздалое удивление по этому поводу!

Непринужденность и естественность появления еще одного большесекундового шага, дополняющего трихорд рассмотренного только что склада до характерного тритонового комплекса, легко показать на следующей заговорной масленичной песне Брянской области (Коргузалов 1975, 255):

Также правомерно объяснение этого тетраходного образования секундным сцеплением двух однотипных трихордных звеньев, вполне естественным в подголосочной фактуре народного хора. В. М. Щуров (1971, 310—311; 1973, 121) считает возникающую таким путем разновидность тритонового лада с секундовой переменностью устоев особенно типичной для Харьковской области. Для Курской и Белгородской областей характерна непосредственная опора на решительно интонируемый запевный тритон (Руднева 1975, 249—250):

Непривычная для академического слуха резкость подобных звучаний вынуждает исследователей искать для них дополнительные оправдания, хотя я убежден, что если подойти непредвзято, эти оправдания вовсе не требуются. В традициях народного инто-

⁴ См., например, специальную главу, посвященную целотонному ладу в книге Л. Христиансена (1976, 290—295), где то и дело отмечается «странность», «жесткость» и «необычность» (для когор) тритоновых звучаний и предпринимаются попытки найти им объяснение в драматическом подтексте песен.

В этом отношении куда спокойнее пишут о южнорусском тритоне его перматериалы экспедиции 1937 года в Курскую область, хранящиеся в фольклорном кабинете МГДОЛК, А. В. Руднева (1975, 274—276) и В. М. Щуров (1973, 117—120).

нирования тритон так же привычен, как многие другие интервалы, и с этой точки зрения никакой особой выразительности не несет. Как справедливо пишет В. Щуров (1973, 117—119), «тритоновые попевки встречаются в музыкальном фольклоре многих народов мира» и «имеют предпосылки в физической природе звука», поскольку «в них преломляется верхний „звончатый“ отрезок натурального ряда обертонов».

К сожалению, в последующем объяснении причин популярности южнорусского тритона допускаются определенные натяжки. В свое время В. М. Беляев высказал предположение о возможном влиянии инструментальной музыки на сложение южнорусских тритоновых комплексов. «Расшифровка записей игры на двойной жалейке — самом распространенном духовом инструменте на юге России — показала, что многие инструментальные наигрыши действительно опираются на тритоновый ладовый „костяк“, — признает В. Щуров, но тем не менее с В. М. Беляевым не соглашается, поскольку «некоторые жалеечники вовсе не используют тритоновых звучаний в своих импровизациях» (118). Вместе с тем следовало бы предположить, что значительно существование для формирования ладового слуха певцов могло оказать влияние некогда, возможно, более распространенных в южнорусском музыкальном быту духовых инструментов натурального строя, поскольку именно в них и мог реализоваться тот «звончатый» отрезок натуральной обертоновой шкалы, о котором идет речь на предыдущей странице.

Не слишком убедительно и объяснение распространенности тритона его «насыщенностью» и особыми экспрессивными качествами, а тем более особыми акустическими свойствами этого интервала. «Тритон, благодаря своей акустической жесткости, „прорезает“ воздух, он слышен на большом расстоянии. Это его характерное свойство, очевидно, оказалось выгодным при пении в степи, под открытым небом. К тому же насыщенность и броскость тритоновых попевок помогает полнее выявить выразительный смысл экспрессивных, повышено-эмоциональных образов, характерных для южнорусского народного искусства». Насколько тритон слышнее на расстоянии, чем, допустим, кварта, квинта или октава, легко было бы проверить экспериментом. Кажущиеся же особыми выразительные свойства тритона, повторяю, во многом являются следствием академической традиции его слышания. Мне даже представляется, что народные певцы избирают тритон не потому, что он экспрессивно-жесток, но скорее мы воспринимаем их пение как особенно экспрессивно-жесткое, поскольку привыкли считать таким звучание этого, для них вполне обычного интервала. Конечно, я не хочу утверждать, что в тритоновом промежутке объективно не заложены определенные диссонансные свойства, но не думаю, чтобы курские танки и карагоды, исполненные с обычной для них энергичной и открытой подачей звука, псказались бы нам менее яркими и экспрессивными в тех квинтовых звукорядных вариантах, выразительно-интонационное тождество которых с целотонными вариантами убедительно показано в той же самой статье (Щуров 1973, 119—120).

Так или иначе, мы убеждаемся, что наслоение большесекундовых мелодических шагов, которое, ксгати сказать, может иногда продолжаться и за пределами тритона (см.: Щуров 1973, 125; Христиансен 1976, 294), рождает вполне устойчивые звукоряды, которые широко используются не только в сольно-песенных культурах, но и в условиях развитого многоголосия.

В отличие от этого двузвучные попевки в объеме малой терции, будучи, по существу, чуть более широкими вариантами вне-тональных «секунд», как правило, чаще встречаются в сольно-песенных культурах. Не обладая свойственной целому тону кон-

структивностью, полуторатоновая «секунда» крайне редко ложится в основу равномерных высотных рядов и почти не используется в многоступенном групповом пении. Очевидно, её последовательные наложения не образуют консонансных связей, устойчивых многозвучных комплексов и ясной гармонической вертикали. Триорды и тетрахорды, собранные сплошь из полуторатоновых промежутков, редки даже и в экзотических сольных культурах, и мне остается привести один из тех немногих известных примеров, который привлек в свое время внимание Э. Хорнбостеля в работе «Мелодия и гамма» (1913, 18) и цитировался также в качестве контрпентатонического образца К. В. Квиткой (1971, 230):



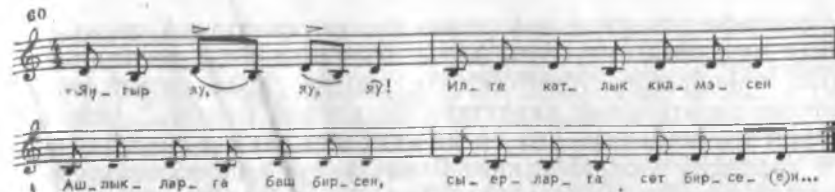
Последовательное секвенцирование простейшего двузвучного звена в этой, действительно примечательной мелодии североамериканских индейцев в общих своих очертаниях напоминает характерный β -мелодический контур. Вместе с тем ψ -устойчивость четырех его равноотстоящих ступеней подчеркивается строгой ритмической повторностью мотива-формулы.

Вообще же, полуторатоновому «секундовому» ходу, даже когда он интонируется изолированно — в *pendel*-мелодических (маятниковых) образованиях — присуща, как мне кажется, некоторая таинственно интригующая неопределенность¹. Не случайно среди подобных двузвучных напевов редко встречаются активно-волевые, энергично-напористые, такие, как песня гребцов из племени баттаков на Суматре, записанная в конце прошлого века фон Бреннером и воспроизведенная Генрихом Шурцем в его «Истории первобытной культуры» (1910, 522):

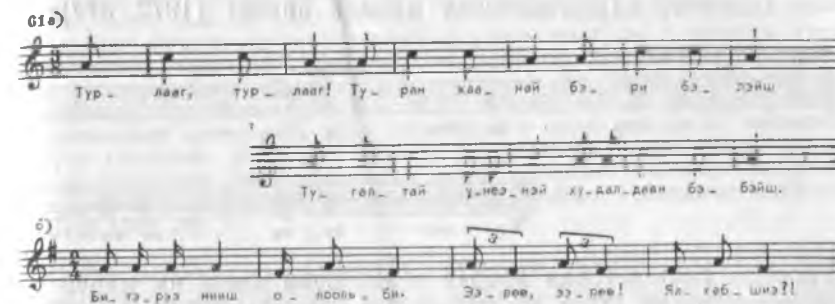


Значительно чаще малотерцовые дихорды интонируются сдержанно, мягко, а то и неуверенно-просительно, как, например, в сибирско-татарской закличке дождя, записанной в 1970 году сообщившим ее мне Ильгизом Кадыровым в Тюменской области:

¹ Примечательно, что «мотивы, состоящие из двух тонов в интервале малой терции», являются, как это было экспериментально установлено, первичной, во многом еще робкой формой мелодического творчества детей в возрасте от 2,5 до 3,5 лет (эксперименты, проведенные в венских приютах и упоминающиеся в названных материалах К. В. Квитки).



И пожалуй, еще показательнее, что в полуторатоновой «секунде» часто интонируются дразнилки — русские, якутские или, например, следующие две (бытовая и эпическая) бурятские¹:



Иное дело — квартовая «секунда».

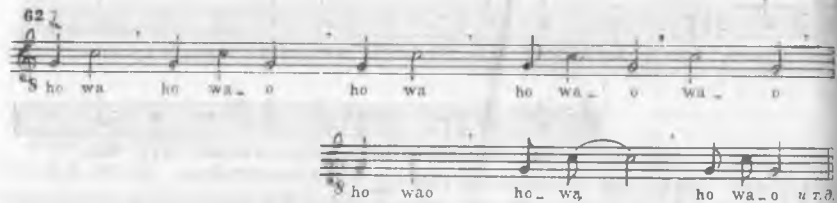
О кварте писалось много. Мне также приходилось отмечать заметную роль 2,5-тонового промежутка в становлении ранней мелодики (Алексеев 1976, 183—184, 237, 258 и др.). Интервал этот действительно фундаментален. И в том смысле, что в качестве одного из системообразующих ложится в основу формирующихся, и диатонических, и пентатонических комплексов, и в том, что одинаково важен и в сольно-вокальной, и в нарождающейся многоголосно-хоровой, и в развитой инструментальной музыке. Известная независимость довольно далеко отстоящих тонов при их крепкой акустической связи, сочетание мелодической плавности с гармонической консонантностью (4:3) делают этот интервал удобной интонационной осью простейших мелодических образований, их рельефной высотной рамкой, отличающейся нередко принципиальной функциональной равнозначностью обоих составляющих ее тонов.

Когда звуки кварты становятся стержневыми тонами напевов и интервал этот осознается как двуединый опорный их остов, наступает подлинная «эпоха кварты», эпоха усиленного квартования, кладущая начало стремительному развитию последовательно усложняющихся ладовых систем. Но задолго до того, еще в нед-

¹ Цит по ст.: Дугаров Д. О музыке бурятских улигеров. — В кн.: Герасер. Памятники эпического творчества народов СССР. М., 1977. Первая — хори-бурятская дразнилка ворона в записи Б. Сальмонта (1926 год); вторая записана А. Рудневым (1909): Ловкий-Молодец-с-Железными-Ногтями из одноименного улигера дразнит обманутого и ослепленного им сына Шолмос-хана.

рах раннефольклорной неопределенности, квартовый промежуток в силу названных акустико-физиологических предпосылок ряда других приобретает устойчивый и вполне определенный интонационно-выразительный характер. Во всяком случае, квартовый дихорды мы встречаем уже среди наиболее ранних закрепляющихся в традиции γ -образований. В них могут еще хорошо прослушиваться отзвуки α -мелодической голосовой игры, но следы флиссандирования, как правило, исчезают, в чем немалую роль играет устойчивость квартовой связи.

В качестве примера приведу имитирующее голоса птиц пение сборщиков трав, заимствованное из обширного исследования Кацуюки Танимото «Традиционная музыка айнов» (1972, 324):



Упорная бестекстовая кварта огласована здесь на манер элементарного йодля («ho» на g^1 , «wa[o]» на c^2). То есть в скромных высотных пределах и через высотно вполне стабилизированные γ -тоны здесь словно бы реализован α -мелодический принцип — перебор высотно выверенных темброфоном.

Стоит в это контексте остановиться также на весьма своеобразном интонировании алтайских кайчи (сказителей эпоса), в так называемом горловом пении которых квартовые попевки играют едва ли не основополагающую роль, в чем я мог убедиться во время горно-алтайской экспедиции 1974 года. Приведу краткий фрагмент давней записи А. В. Анохина (см. его рукописный архив в Горно-Алтайском областном музее, с. 93):



Наряду с двумя другими — речитацией на одном тоне и трехзвучным мотивом в кварте — подобные попевки справедливо выделяются большинством исследователей в качестве наиболее характерных для алтайского кая, нередко приводившего в недоумение европейски воспитанных музыкантов своей специфической манерой звучания.

Один из первых наблюдателей эпического пения алтайцев искренне считал, что оно состоит «из целой гаммы хрипов». «Вдыхается глубоко воздух, и затем мастер своего дела начинает извлекать какие-то странные, урчащие хрипы из

глубины внутренностей, пока не израсходуется воздух. Опять глубокий вдох и тише — в долины Южного Енисея и объяснительный каталог Этнографического отдела музея. — Минусинск, 1900, с. 177—178). Бслед за ним, а также за В. И. Вербицким (Вербицкий В. И. Алтайские инородцы. — М., 1893, с. 167) и А. В. Анохин поначалу считал, что «сказки действительно поются низкой дребезжащей октавой, которая своим тембром напоминает летящего жука» (Анохин 1908, 24). Лишь позднее, разобравшись, он вынужден внести необходимые уточнения: «Вид горлового пения гораздо проще, в нем везде есть строгая определенность, такая определенность, которую без затруднения можно подвести под все законы существующей музыки. Наконец, пение это вовсе не хрип, в котором трудно различить высоту звука, а обыкновенное пение, в котором даются звуки не свободным, открытым горлом, а несколько сжатым, причем высота звуков вполне определенная. Правда, горловое пение выходит своеобразным. Когда его приходится слышать в первый раз, оно производит неблагоприятное впечатление, но с течением времени настолько свыкается с ним, что оно начинает нравиться и действует на нервы успокоительным образом. Для азиатского уха такое пение является, без сомнения, приятным» (Анохин 1910, 15—16). Б. М. Шульгин, частично опубликовавший цитируемые здесь материалы в своей работе «О музыкальной культуре алтайцев», добавляет к месту, что подобное пение «вводит слушателя в своеобразный «психологический транс», который помогает отключиться от окружающей обстановки и дает полную свободу фантазии слушателя» (Шульгин 1968, 28).

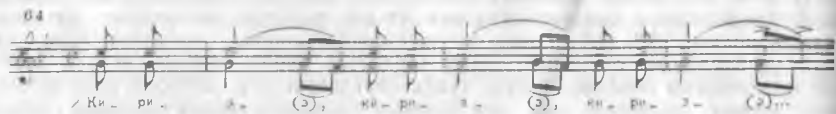
И эта крайне напряженная, зажатая, чем-то близкая к чревопещанию манера подачи звука должна быть здесь подчеркнута, ибо она создает особо благоприятные условия для выявления глубинных акустико-физиологических механизмов звукообразования и среди прочих характерных темброакустических эффектов порождает обилие естественнейших квартовых ходов. Разумеется, нельзя при этом сбрасывать со счетов прочность слуховой опоры на квартовый строй аккомпанирующего топшура, настройка которого имеет к тому же некоторую специфику¹.

Что касается первичного многоголосия, то и там роль квартовых созвучий отмечалась неоднократно. Одна из дополнительных, обусловленных многоголосием причин этого кроется, вероятно, в естественном соотношении высоких и низких голосов в народном хоре, высотные диапазоны которых сдвинуты относительно друг друга на 2—2,5 тона. Поэтому-то кварта и является одним из наиболее естественных интервалов в однородном (мужском или женском) хоре, когда высокие и низкие («толстые» и «тонкие») голоса поют с одинаковой степенью напряженности². Хорошим

¹ *Топшуур* — двухструнный щипковый инструмент, на котором кайчи, как правило, сопровождает свое пением сам. «Топшуур всегда настраивается квартой, как и русские балалайки, но кварта эта не урегулирована: она звучит немного выше чистой и ниже увеличенной. Ее скорее нужно отнести к особому разряду интервалов, называемых «острыми». У азиатов она принимается как консонанс, потому что ею начинают и заканчивают пение как благозвучным аккордом. Она встречается чаще других интервалов, и ее вполне можно причислить к разряду господствующих интервалов» (Анохин 1910, 9—10).

² Об этом хорошо пишет Л. Л. Христиансен (1976, 50—52), объясняя отношением голосовых диапазонов не только преобладание двух-трехголосного склада в народном хоровом пении, но и некоторые конкретные особенности аккордовой фактуры.

примером органичности квартового соотношения темброуровне может служить сванская «Кириа» («Квириола»), древние двухголосные зовы которой, как закливание, звучали во время засух или проливных дождей (запись Ш. Асланишвили):



Помимо упорных, зычных кварт, здесь обращают на себя внимание рельефные заключительные унисоны, решительно намечающие характерный большесекундовый ход, оформляющийся позднее в так называемый «каданс надури» (о нем уже шла речь — см. с. 108).

В эмоционально-выразительном отношении квартовая интонация также вполне универсальна. Было бы односторонним считать ее, как это обычно принято, связанной лишь с активным, действенно-напористым началом. В раннефольклорной практике находится достаточно примеров квартовости и напевно-ласкового, и скорбно-лирического характера. Жанровый диапазон попеременного интонирования звуков чистой кварты фактически неограничен. Она встречается всюду, вплоть до плачей, в том числе и русских:



Двухопорная квартовая основа этого выразительного свадебного плача, записанного В. Захаровым (1958, 160), очевидна несмотря на трехзвучный вид нотной записи. Звук as^1 — постоянный элемент внутрислогового распева на верхнем из двух тонов, в функциональном отношении, по-видимому, равноправных¹.

Если даже принять постоянный компонент трелеобразных распевов — звук as^1 — за самостоятельную третью ступень лада, все равно нет оснований считать лад минорным, тем более — неполным. Внешнего сходства его с минорным квартсекстаккордом для

¹ Л. Христиансен приводит эту запись в своей монографии (1976, 109) как пример минорного трихорда с пропущенной второй ступенью. Последнее обстоятельство он объясняет следующим образом: «Сознание невесты поглощено ее личной судьбой — она причитает об отце по традиции, — интонация плача несколько „ослабляется“ отказом от полутонового хода». Никакого ослабления интонации или эмоции я здесь не ощущаю. Напев превосходен, в частности, своей высокой лаконичностью. Никаких пропусков — напротив, любой новый тон был бы лишним.

этого еще недостаточно. А наша привычка воспринимать в качестве минорной всю традицию русского плачового пения (что, кстати сказать, вовсе не верно — см. еще раз пример 55б) тоже не доказательство. Единственно, в чем можно согласиться с читателем, если он по-прежнему будет настаивать на минорном слышании данного напева, это в том, что верхний тон кварты имеет некоторые основания считаться главным устоем, хотя начальный и конечный нижний тоны вполне могут с ним в этом отношении конкурировать, а также в том, что благодаря малотерцовому тону-призвуку as^1 вся высотная конструкция приобретает ту завершенность и гармоничность высотных пропорций (5+3 полутона), которая отличает многие, наиболее типичные раннефольклорные звукоряды.

С этой последней точки зрения можно услышать немало принципиально сходного в только что рассмотренном плачевом напеве с таким, казалось бы, во всех отношениях далеким от него образцом, как айнская колыбельная песня, нотированная мною с пластинки, приложенной к исследованию Кацуюки Танимото (1972):



Здесь все три тона вполне самостоятельны, хотя чуть более низкое g^1 , на котором озвучивается фриктивно-раскатистое «р-р-р» и которое для более точного воспроизведения на рояле стоило бы записать в виде секунды $fis^1 + g^1$, несет в себе следы орнаментально украшающего призвука. Высотные пропорции и этого очень характерного для ранней мелодики трихорда весьма совершенны (4+3 полутона), причем они вызывают ассоциации с совсем иными ладотональными представлениями. Традиционно настроенного читателя было бы трудно переубедить, что перед нами не мажорный звукоряд с опущенными II и IV, а заодно и VI и VII ступенями. Точно так же, как верхняя ступень этого принципиально трехступенного лада может быть и чуть ниже (ge^1), нижним его тоном могло бы с успехом быть не c^1 , а h (многочисленные сходные нотации в книге К. Танимото свидетельствуют об этом). И тогда сближение двух приведенных образцов — псевдоминорного и псевдомажорного — не показалось бы, вероятно, столь неожиданным.

Однако мы отклонились в область высотных пропорций, в то время как следовало бы завершить обзор чисто квартовых образований.

Подобно предыдущим вариантам внетональных «секунд», квартная попевка нередко составляет ядро напева, в которых в качестве вспомогательных присутствуют и другие звуки. Приведу в качестве примера еще один причет, своими генетическими связями бросающий дополнительный свет на плач, приведенный в примере 65:

65 В свободном ритме (говорком)



1. Ро-ди-ма, я мо-я ма-туш-ка,
2. Бла-го-во-ни-ме-ня на-ту-ть, на-до-бо-же-ня,
3. И до-люш-кой, и сча-сты-ем,
4. Е-ще до-б-ры-м здо-ро-вьи-ем...

Пение трехопорно и четырехвысотно (если учесть сбросы не очень артикулированного допевания). Тесситура здесь, очевидно, более высокая, чем в уже рассмотренном причете, и, вероятно, поэтому расстояние между верхними тонами сближилось (минорен трихорд $g^1-c^2-d^2$ или мажорен?!). Но по-прежнему бесспорно стержневое значение кварты, опорность и устойчивость обеих ее тонов. Верхнее d^2 слышится здесь своеобразным тоном превышения, в чем-то сходным с малотерцовым as^1 примера 65. Нижний квартный сброс именно в качестве такового неопорен. Где здесь тоника, где минорность? А ведь это не исключение, но вполне традиционный, типовой русский свадебный плач.

Как мы убеждаемся, кварта — интервал в высшей степени конструктивный, не случайно входящий в качестве главного, а нередко и единственного строительного элемента во множество раннефольклорных мелодий.

Попеременного интонирования двух звуков в кварте мы касались уже достаточно (примеры 27, 62). Можно было бы привести примеры, основанные на двухквартности, в частности — групппеттообразные, в которых две кварты опевают центральный тон (типа $d-g-c^1$)¹. Приведем лучше максимально возможный в ранневокальных условиях четырехопорный напев, содержащий три последовательных квартных шага. Такой весьма редкий в сольво-вокальной традиции образец (кстати сказать, для культур с

¹ Сцепление двух кварт в объеме малой септими отмечал в качестве характерного звукоряда в алтайской народной песне А. Кочарян (см.: рукописный сборник «Песни Ойротии». Архив Горно-Алтайского областного музея, с. 34; см. также: Шульгин, 1968, 33).

развитым инструментарием квартового строя совокупность четырех вертикально выстроенных кварт — звучание вполне привычное) мы встречаем в трудовом пении айнов. Приведу сначала схематическую одноголосную запись К. Танимото (1972, 342):

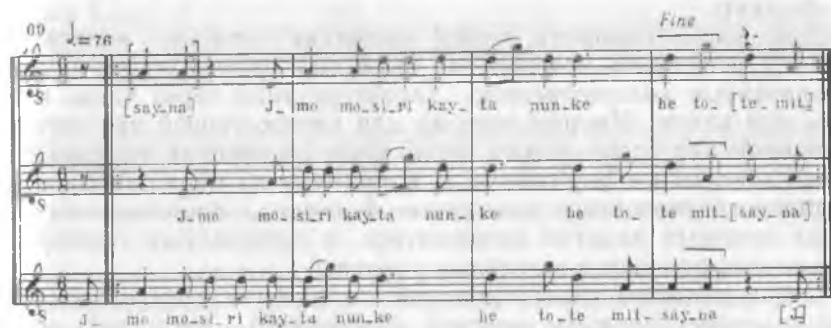
68 $\text{♩} = 76$



J. mo mo. si. ri kay. ta nun. ke he to. te mit. say. na...

В реальной традиции эта песня пахоты, как и большинство айнских трудовых, исполняется строгим трехголосным канонем, попытка нотации которого сделана мною по звучанию на грампластинке:

69 $\text{♩} = 76$ Fine



[say. na] J. mo mo. si. ri kay. ta nun. ke he to. [te. mit]
J. mo mo. si. ri kay. ta nun. ke he to. te mit. say. na [J]

Многие из уже приведенных в этой главе примеров могут с успехом иллюстрировать одну из типичных для раннего пения тенденций в строении формирующихся звукорядов — тенденцию к равновеликим мелодическим шагам или, если снова воспользоваться образным выражением А. Юсфина, к «самотемперации» (см.: Алексеев 1976, 80—90). В многоступенных напевах равномерные ряды встречаются, конечно, значительно реже, чем в трех-четырехзвучных. Даже и в четырехопорных конструкциях движение по абсолютно сходным интервалам, если они к тому же достаточно широки, носит некоторый механический оттенок. Да и замкнуть три равномерных шага в благозвучную и целостную мелодическую структуру не так просто. И все же в раннем фольклоре такие равномерные тетракорды не редкость, в чем мы могли убедиться хотя бы на примере южнорусского целотонного комплекса.

Но, как уже не раз можно было заметить, наряду с равномерной звукорядной тенденцией, в ранней мелодике проявляет себя и другая тенденция — для многих формирующихся образований характерно постепенное сокращение высотных промежутков в связи с восходящим движением, и особенно по мере приближения к верхним границам певческого диапазона. Иногда подобная тенденция проявляет себя и у нижних его границ, но уже по одно-

му тому, что пение в звучном среднем и относительно более высоком регистре встречается куда чаще, чем намеренное занижение тесситуры, пропорционально сокращающиеся ряды обертонового склада встречаются значительно чаще пропорционально расширяющихся (унтертоновых).

Можно констатировать, что высотное пространство поющего голоса, более или менее равномерное в среднем регистре, в крайних участках тесситуры как бы подвержено сжатию, и именно это запечатлевается при нотной фиксации звукорядов. С точки зрения непосредственного слухового ощущения высоты, особенно в ранневокальных условиях, неравномерность высотного пространства представляется столь естественной, что не всегда даже заметна. Зато при нивелирующей тесситурные различия нотной системе записи это искривление высотной шкалы сразу же даст о себе знать.

Для выразительности любой мелодики важны конкретные затраты усилий на преодоление высотных промежутков, а не их обезличенные количественные характеристики через тоны, полтоны или центы. Именно поэтому для интересующей нас системы интонирования столь важно тесситурное положение интервала, а не его абсолютное выражение. И вот почему по мере приближения к границам певческого диапазона величина внетональных «секунд» начинает заметно сокращаться, и сокращаться пропорционально возрастающим голосовым усилиям.

Очень показательным примером проявления этой второй тенденции может служить чешский (богемский) пастуший напев (AKV 1973, 74):

70 Lento assai

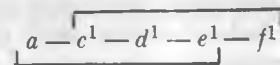
Mar - ti - né pu - ri - mé de - mü, de - mü!
 Hů - ja - huj, po - spi - chyj de - mü, de - mü!

Этот последовательно повышающийся простейший двузвучный зов отличается последовательным же сокращением «секундового» интервала (два, полтора и один тон), благодаря чему напев выстраивается в чрезвычайно показательный ряд, совершенно соответствующий фрагменту натуральной шкалы.

Отсюда уже недалеко до «доминантсептаккордовой пентатоники» и тому подобных «аккордовых» образований, о которых шла речь в связи с конголезскими колыбельными (см. пример 4). Собственно говоря, и на незамысловатых русских образцах тоже можно легко показать, как «обертоновые» ряды складываются из комбинации простейших трех-четырёхзвучных попевок, образуя характерные для архаического пласта обрядовой мелодики пропорциональные пентакорды (типа $e-g-a-h-c^1$). Для этого достаточно сопоставить, например, пять первых колядок из неоднократно цитировавшегося нами сборника В. Дубравина (1974,

8-11). Для удобства сопоставления транспонируем часть напева (в скобках указана исходная высота):

Собственно говоря, все пять версий варьируют единую структурно-мелодическую формулу типового колядного напева. Две из них ограничены тетракордными рамками (в № 1 — без верхней, в № 2 — без нижней ступени пентакорда), три остальные путем наложения объединяют эти тетракорды в единый пятизвучный ряд, особенно наглядно — в последнем, двухголосном образце.



Стоит лишь раз подчеркнуть, что данный, весьма простой и естественный пятиступенный комплекс нигде при этом не появляется целиком в пределах одного мелодического звена (такта), не охватывается единой попевкой, оставаясь всегда лишь итоговым, суммарным звукорядом и тем самым наглядно демонстрируя четырехпорный предел раннефольклорной интонационности.

Трикордно-тетракордная попевочная структура суммарных шкал, как правило, определяет интонационность и раннеинструментальной мелодики, причем обертоновая тенденция ранневокальных звукорядов находит мощную поддержку в высотном строе тех народных инструментов, сама конструкция которых так или иначе закрепляет натурально-обертоновые высотные связи. Можно назвать здесь многие духовые инструменты натурального строя, а также чрезвычайно распространенный в раннего типа

музыкальных культурах варган, специфически тембровая мелодика которого рождается из непосредственного оперирования с обертонами. Опора на естественно резонирующий натуральный ритм отчетливо прослушивается в строе большинства многострунных щипковых инструментов, превосходным примером чего может служить настройка семиструнного хакасского чатхана, в очень большой степени определяющая, по нашим наблюдениям, весь звуковысотный склад традиционной хакасской песенности:

72



Три нижние струны чатхана, настроенные по квинтам, дополняются характерным пропорциональным тетрахордом четырех верхних струн. Возникающая в результате пентатоническая структура, служащая как бы постоянно резонирующей основой мелодики, с помощью специфического подтягивания двух струн путем нажима за подставкой (получаемые при этом звуки помечены нотами в скобках) достраивается до полной семиступенной диатоники, определяющей собой ладоинтонационный облик почти всех основных жанров современной хакасской песенности.

Совершенно иные, отчасти противоположные соотношения заложены в конструкции инструментов так называемой «метрической» темперации (см.: Беляев ЛСМН; Алексеев 1976, 109—110), для которых характерно последовательное увеличение восходящих интервалов. К этого рода инструментам относятся ранние образцы духовых и струнно-смычковых инструментов, характеризующиеся равными расстояниями между звукообразующими позициями (расстояния между отверстиями на примитивных флейтах или между точками на струне или беспорожковом грифе, которых касаются пальцы естественно положенной руки). Этого рода темперационные закономерности значительно реже сказываются на высотном строе вокального интонирования, поскольку они в известном смысле противоречат физиологической природе последнего. В подчеркнуто безинструментальной пении мне удалось встретить только одно более или менее чистое подтверждение подобного рода связей — напев «унтертонового» склада, записанный упоминавшимся Г. Манизером у индейского племени кренаков в Бразилии (СМАЭ 1918, 345):

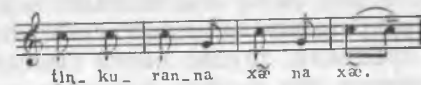
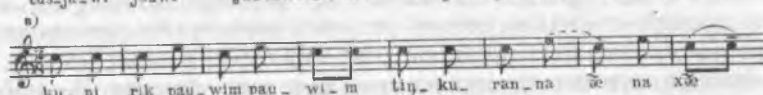
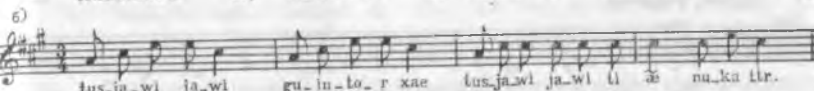
73



Сам путешественник выделил эту мелодию, назвав ее «своеобразной» и описав необычные условия, в которых ему довелось ее услышать: кренаки пели ее (со словами «Большое небо»), «ока-

завшись посреди реки под открытым небом». Можно с достаточным основанием предположить здесь «воспитующее действие носовых флейт» (см. цитату на с. 19), распространенных у кренаков почти так же, как и у ботокудов¹. Все прочие приводимые в обзоре кренакские напевы «обертоны» и могут служить хорошими примерами пропорционально сокращающихся рядов².

74 а)



Нам уже приходилось замечать (в связи с отзвуками контрастно-регистрового интонирования) и другого рода отступления от равномерно сокращающихся рядов. Даже в мелодике явно однорегистровой некоторый «отрыв» верхнего из опорных тонов нередко прямо связан с его акцентной природой. Подтвердить это могли бы многие образцы, но мы ограничимся здесь несколькими фразами резко акцентированных свадебных песен в записи Х. Тампере:

75



Приводящий эти мелодии в своей статье эстонский музыковед О. Кыйва не случайно отмечает в них «сильное маркирование песенного ритма» и подчеркнутое скандирование текста, в кото-

¹ «По самому принципу своего звучания, — пишет Г. Манизер, — флейта издает гармонически соизмеримые тона — октаву, квинту (длинные флейты звучат особенно чисто). Снятие с отверстия дистального пальца дает II ступень, проксимального — малую терцию» (СМАЭ 1918, 347).

² Смысловые переводы текстов: а) «дурных изведи» (четыре раза — очевидно, заклинание); б) «моя жена хороша, воистину хороша» (так поет в сказке призрак мертвеца, похитив женщину, чтобы сделать ее своей женой); в) песенка про «бородача» (вероятно, так иносказательно называется солнце): «бородач высоко, высоко, а голод допекает, допекает».

ром «если ударения не совпадают с музыкальными акцентами, то они переносятся» (ПМФ 1973, 61—62).

Кстати сказать, часто такого рода отступления от равномерных и пропорционально обертоновых звукорядов связаны в народной пении с образцами, которые нелегко поддаются интерпретации с традиционных позиций ладового анализа. И поскольку в данной работе мы намеревались обращать преимущественное внимание на этого рода «аномалии», останавливаться еще только на одном примере из исследования Л. Христиансена (1976, 76):

76 Мерно, умеренно

Хо- дял Бо- ри- со- воя да, хо- дял Мо- ро- зо- воя,
Ша- л- чоя на- кры- л- ся да, на- зо- по- кло- ны- л- ся...

Анализируя этот непритязательный и в общем-то вполне типовой напев, автор высказывает недоумение по поводу его ладовой интерпретации. Он пишет: «В некоторых песнях, сохраняющихся по традиции, трудно найти смысловое объяснение минорного наклонения без особых розысков в сравнении вариантов. В Челябинской области, например, встретила игровая песня, напев которой построен в минорной тетратонике, между тем в ней не содержится ничего „минорного”» (там же, 75). Он отмечает далее, что в основе напева лежит нижняя трихордная попевка, имеющая устоем верхний тон, но не замечает, что исходный верхний звук является, по существу, акцентной аттасса к этому устою, моментом активно скандирующего его распева. И в этой связи становится легко объяснимым высотный отрыв верхнего из четырех опорных тонов этого простейшего напева, вовсе не дающего оснований для мажорно-минорного своего истолкования.

Рассматривая высотные пропорции раннефольклорной мелодики, мы вообще не должны преувеличивать выразительное значение ее конкретной интервалики. С этой точки зрения многие звукорядно различающиеся в нотной записи варианты напевов, по существу, оказываются в выразительно-эмоциональном плане вполне тождественны несмотря на диаметрально иногда противоположность ладовых стандартов, с которыми мы их по традиции соотносим. Разные и нередко чисто внешние условия интонирования, связанные с голосовыми, тесситурными моментами, заставляют одни и те же высотно не до конца еще стабилизировавшиеся попевки принимать различный звукорядный облик. Об этом мне уже достаточно много приходилось писать, и я хочу здесь проиллюстрировать принципиальную близость, в частности равномерных и пропорциональных высотных рядов на элементарных примерах еще нескольких детских песенок.

Две башкирские заклички дождя, сообщенные мне Ф. Камаевым, по мелодическому строению воспринимаются на слух как вольное обращение одной по отношению к другой несмотря на то,

что одна из них равномерно-терцовая, а другая — пропорционально-квартвовая:

77а)

Ям- бир, жу, жу, жу! Нат- ле- ны- бир ба- бар- за,
И- тен уц, уц, уц! Май- ны ча- лок ба- бар- за.

б)

Эя, хо- зо- Ям, Ям- бир, жу, жу, жу! Ын- дир- за- ны ка- бен- зар,
Эз бул- ма- ны кун бул- ны.

Не могу не вспомнить здесь аналогичную русскую припевку, интонационные очертания которой проглядывали в приводившихся в данной работе образцах уже неоднократно (см. примеры 49, 50, 55 а). В детстве вместе с босоногими дворовыми приятелями мы самозабвенно скандировали ее, шлепая по лужам и нимало не смущаясь малопонятностью некоторых слов («ристань», например, я затрудняюсь объяснить и сейчас):

78

Дож-дик, дож-дик, пе-ре-стань! Бо-гу мо-леть-ся, ца-
Я по-е-ду на-ри-стань(?) /-рю по-кло-нить-ся.

Но еще меньше смущало нас то, что, насколько помню, мы распевали эту закличку как минимум еще в двух звукорядных версиях, в чем-то главном необъяснимо тождественных для меня и теперь несмотря на очевидную, казалось бы, несовместимость равномерно-диатонического и хроматически-непропорционального вариантов¹:

79а)

Дож-дик, дож-дик, пе-ре-стань...

б)

Дож-дик, дож-дик, пе-ре-стань...

Подводя к некоторым итогам предпринятого в настоящей работе беглого и поневоле фрагментарного обзора раннепесенной интонационности (главным мотивом которого было желание показать, каким образом в недрах высотной неартикулированности архаического мелоса формируются высотно устойчивые образования, как в смутных α -, β - и γ -блужданиях голоса рождается стабильный мелодический тон), хотелось бы подчеркнуть, что про-

¹ Многочисленные примеры выразительного тождества рядов, по тональным нормам совершенно несовместимых, приведены в работе о якутских песнях (особенно в разделе о звукорядном варьировании, см.: Алексеев 1976, 74 и далее).

никновение в генетическую природу высотно определенно тона и означает в какой-то мере проникновение в его конкретный интонационный смысл, сохраняющий свое интонационно-сематическое ядро на всех этапах дальнейшего усложнения звуковысотных структур.

Действительно, многие внешне многозвучные типовые фольклорные напевы долго еще несут в себе четкий протодиатонический каркас или иным каким-то путем сохраняют преемственную связь с раннефольклорными высотными структурами.

Это нетрудно показать, в частности, на очень многих пентакордно-квинтовых мелодиях. Вот, например, характерный для славянского мелоса образец — украинская игровая песня «Олітає соколونько», где один из пяти тонов оказывается явно неопорным — он проскакивает лишь в качестве проходящего звука во внутрислоговых распевах (см. «соколон(и)ко» и «челядон(и)ку» во 2-м и 6-м тактах)¹:

80 Ходю

Не случайно здесь выпадает именно вторая ступень минорного пентакорда, превращая его тем самым в характернейший протодиатонический четырехопорный ряд в квинте (якутские аналогии читатель найдет в «Проблемах формирования лада» — Алексеев 1976, 208).

Протодиатонические формулы выступают в качестве остова подавляющего большинства песенных мелодий, включая самые развитые, что с очевидностью выясняется в результате несложных аналитических процедур. Возьмем наугад еще одну украинскую песню. Лирическая чабанская из сборника В. Л. Гошовского «Украинские песни Закарпатья» (1968, 163):

81

Суммарный ее звукоряд, с некоторыми вариантами повторяющийся из строки в строку, включает семь-восемь тонов. Сразу же отбросим в качестве неопорных проходящее *a* (в конце первой

строки) и верхние $e^1—es^1$ — результат исходного мелодического опевания. Из оставшихся шести тонов два нижних можно считать постоянными опорами (*g* и *d*), а два верхних в каждой полусинтагме — переменными. В первой части строки это исходное d^1 и характерно обостренное cis^1 , во второй, каденционной части — соответственно c^1 и b . Таким образом, общим остовом напева можно считать четырехопорный ряд, выступающий попеременно в двух вариантах — в более обостренном, содержащем кварту, тритон и полутон в начале лирической строки, и в более спокойном, уравновешенном (а к стати, и более пропорциональном — $2\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+1$ тон) — в завершающей полусинтагме:

82

Надеюсь, данная аналитическая процедура не покажется читателю насилием над интонационным смыслом напева.

Конечно, нельзя все многообразие развитого диатонического мелоса безболезненно свести к подобным, не более чем четырехзвучным «скелетам». Однако, если не выходить за пределы песенной синтагмы, пятизвучный каркас — все-таки большая редкость для диатонической мелодики (на пентатоническую сферу это наблюдение, разумеется, не распространяется). Для убедительности воспользуемся результатами чужого анализа. В упоминавшейся уже статье А. В. Рудневой «О стилевых особенностях и жанровых признаках песни „Эко сердце“» (Музыкальная фольклористика 1978, 6—29) в ходе поэтапного снятия жанрово-стилевых напластований обнаруживается следующая пятиступенная основа этого развитого протяжного напева, которая, однако же, полностью не встречается ни в одной из трех схематизированных синтагм:

83

«...антагонизм *до* и *си*, соседствующих на расстоянии полутона „посредников“, „взаимоотстраняющих“ друг друга, позволяет отчетливо слышать взлетный трихорд начала — *ля-до-ре* и нисходящий трихорд окончания — *ре-си-ля*» (15). И не случайно А. В. Руднева настойчиво выделяет этот типовой начальный трихорд, справедливо слыша в нем «первооснову всей песни» с ее тонко дифференцирующимися функциями «тоники-движения», «тоники-переменности» и «тоники-покая» (19). Повторяю, можно не соглашаться со столь необычной образной терминологией, но не услышать в песне реальные для нее основания невозможно.

Следует заметить, что подобная техника вскрытия высотного остова мелодики в общих чертах очень близка к приемам звуко-

¹ Ігри та пісні. — Київ, 1963, № 217.

высотного анализа раннефольклорного мелоса, используемым в данной работе. Заключается она в освобождении слогов от внутрислоговых распевов, в закреплении за каждым слогом только одного звука, что естественным образом соотносится с предложенной выше техникой интеграции разновысотных звуков в единый мелодический тон, несущий определенную интонационно-смысловую нагрузку. И в этом отношении весьма актуально прозвучали бы здесь слова, которыми А. В. Руднева подытоживала (в первой, авторской редакции) цитировавшийся выше раздел своей статьи: «Из всего мелодического излома он (этот звук, а в нашем контексте — суммарный мелодический тон, все равно α -, β - или γ -интонируемый. — Э. А.) должен быть самым весомым, главным, ибо (далее чрезвычайно ценное для нас замечание. — Э. А.) опорные звуки слогов составят одновременно и мелодию, и лад песни»¹.

В заключение приведу еще один пример и сделаю несколько поясняющих замечаний.

Сольный вариант белорусской купальской песни «Прилетели голуби...» был записан при участии ведущих белорусских фольклористов Л. С. Мухаринской и З. Я. Можейко в 1978 году во время нашей совместной экспедиции в Витебской области (хутор Гончаровка Сенненского района)²:

¹ В окончательной редакции: «...Ибо соответствующие звуки составляют одновременно обобщенную мелодию песни» (Музыкальная фольклористика 1978, 13).

² Нотация с магнитофонной записи, осуществленная участницей экспедиции Г. В. Тавлай, представлена в моем редакционном оформлении.

Напев этот характерен во многих отношениях. Прежде всего — как звуковысотно вольный вариант гетерофонно-многоголосной песни, вариант, не регламентированный закрепленным звукорядом. Видимая его сложность при внимательном рассмотрении обрачивается сравнительно простой высотно трансформируемой организацией. Если прибегнуть к только что примененной технике обобщения мелодических тонов, то функционально-смысловая идентичность первых же строф песни становится вполне очевидной. Последовательное повышение строя, поначалу очень интенсивное и к 12-й строфе достигающее двух с половиной тонов, сменяется в заключительной 15-й строфе возвратным полутоновым сдвигом. Особенно заметна энергичная трансформация строя в начале песни — в среднем по полутону на каждую из трех первых строф. А в самом начале песни — и того круче — на целый тон от первого ко второму такту (возможно, этот решительный тональный поворот объясняется первоначально слишком низко взятой тесситурой)¹.

Заметим кстати, что высотные сдвиги нередко сопровождаются здесь характерными метрическими сменами (см. шестой—седьмой такты каждой строфы). Отрешившись же от высотной изменчивости строя и метрических сбоев, нетрудно вывести обобщенный мелодико-стиховой остов напева, представляющий в данном случае традиционный двояк с повтором второй его части:

¹ По свидетельству фольклористов, высотные трансформации подобного рода вообще типичны для интонационной драматургии не только купальских, но также и живых белорусских песен.

Не исключено, что в весьма близком виде данная мелодия могла бы предстать в непосредственной слуховой записи, понеже схематически-конспективной, обходящей звуковысотные ритмические подробности достаточно сложного и, в каком-то смысле, произвольного интонационного становления. В итоге результаты специализированного анализа магнитофонной записи произвольной слуховой редукции окажутся, как это нередко случается, многозначительно сходными...

Глава 5. ДОПОЛНЕНИЯ И РЕЗЮМЕ

Так случилось, что данный вариант заключения отделяет от предшествующих глав несколько лет, в течение которых внимание автора было сосредоточено не на метроритмическом аспекте ранних форм интонирования, как это ранее предполагалось, а на совсем иной проблематике — на социокультурных аспектах музыкального фольклора¹. Однако подспудно работа над «Раннефольклорным интонированием» продолжалась. Положения книги подробно обсуждались с коллегами, знакомившимися с ее содержанием по рукописи и высказывали ряд существенных замечаний. Материалы работы легли в основу нескольких публичных обсуждений, в том числе и на международных научных встречах². Пользуясь случаем выразить глубокую благодарность многочисленным читателям рукописи, способствовавшим ее совершенствованию, и считаю своим долгом поблагодарить издательство «Советский композитор» за предоставленную мне возможность отразить некоторые результаты этих обсуждений как в коррективах, внесенных в содержание предыдущих глав, так и в новом варианте заключительной главы.

Еще несколько методологических соображений

Каждый этап предыдущих рассуждений оказывался в принципе незавершенным, и это было связано с определенной авторской

¹ Имеется в виду упоминавшаяся монография «Фольклор и современность: социокультурные проблемы народной музыки».

² В частности, сообщения о ранних формах интонирования были сделаны мною на заседаниях Рабочей группы систематизации и анализа Международного совета традиционной музыки (ICTM) в Дебрецене (1978) и Веймар (1980), на семинаре в Познани (1977) и лекциях в Берлине (1979).

позицией. Подведение итогов, пусть даже предварительных, выглядело бы не слишком убедительным в предшествующих главах, ибо обсуждавшиеся в них представления до поры до времени не складывались в более или менее завершённое целое. И лишь после обстоятельной предварительной «отработки» отдельных блоков, становится оправданной попытка сведения их в достаточно непротиворечивую систему, способную послужить одной из возможных моделей происхождения высотно упорядоченного пения.

Еще раз подчеркну, что для анализа в данной работе, как правило, избирался материал, не поддававшийся толкованию с традиционных точек зрения как общетеоретических, так и специально фольклористических. Будь то отдельные, казавшиеся частными и несущественными интонационные нюансы в хорошо нам известном фольклоре или в целом малоизученные культуры, материал этот в основном оставался вне серьезного теоретического обсуждения. И тем более трудно было допустить, что весь он может быть рассмотрен в качестве управляющегося единичными руководящими принципами, то есть имеющего внутреннюю организацию, определяемую особой и до сих пор не выявленной системой структурообразующих свойств. Многое из того, что прежде никак не связывалось с представлениями об истоках мелодического пения (например, широкий диапазон и контрастные регистры), оказывалось восходящим к наиболее архаичным его формам. Иными словами, это означало необходимость новой точки зрения на вещи, казалось бы, вполне разработанные и осмысленные теоретическим музыкознанием¹.

Рассматривая некоторые примеры из композиторской музыки XX века, можно было убедиться, что приемы интонирования, характерные для раннефольклорной мелодики, не только не исчезают бесследно по мере развития музыкального мышления, но, наоборот, иногда с новой силой возрождаются, приобретая формы, обусловленные новым интонационным и социокультурным контекстом. Во всяком случае, лежащие в основе этих приемов факторы столь фундаментальны, что результаты их действия если не универсальны, то, по крайней мере, не могут полностью игнорироваться при рассмотрении всей последующей музыкальной практики.

И здесь возникает один из кардинальных для нашего исследования методологических вопросов: корректен ли в этом случае предпринятый нами анализ? Ведь в наших наблюдениях фигурирует материал, весьма разнородный по всем основным параметрам: историческим, этнографическим, психологическим и музыкально-стилистическим.

¹ Пользуясь вольной аналогией, здесь можно было бы провести сравнение с горнодобывающей промышленностью, где в процессе извлечения нужного компонента породы нередко отвергаются и уходят «в отвал» не менее ценные минералы, нежели искомый.

Другой столь же существенный вопрос: можно ли на основании достаточно специфического фольклорного материала делать заключение относительно более широкого круга музыкальных явлений? Кроме того, если преемственность музыкальной культуры письменного типа по отношению к фольклорной практике не вызывает такие уж существенные сомнения, то в какой степени найденные нами закономерности фольклорного интонирования связаны с этим механизмом преемственности? Быть может, они остаются где-то на периферии процесса развития музыки?

И наконец, третий вопрос — методико-терминологический. Что есть «раннефольклорное интонирование»? В этом словосочетании каждый элемент нуждается в уточнении.

Попытаемся ответить на эти вопросы и тем самым объяснить, почему они обсуждаются в заключительной главе настоящей работы и лишь отчасти заявлены в начале ее на правах методологических оснований предпринимаемого исследования.

В отечественной фольклористике сложилась традиция постепенного накопления значительного количества конкретных фактов и лишь затем их теоретического осмысления. Эта, условно говоря, индуктивная традиция имеет под собой глубокие основания. И одним из них является то, что к фольклорным явлениям нельзя подходить с точки зрения каких бы то ни было заранее заготовленных теоретических концепций. К настоящему времени уже стала очевидной несостоятельность многих подходов такого рода, и первым среди них оказалась концепция, основанная на анализе явлений исключительно письменной музыкальной культуры. А применительно к рассмотренному нами материалу — то есть к становлению мелодического мышления — она и вовсе неприложима, ибо не является, помимо всего прочего, достаточно ретроспективной и замыкается на явлениях уже установившихся, открыта-стабилизовавшихся и в какой-то степени законсервировавшихся.

В самом деле, возможно ли в принципе изучение генетических проблем ладообразования на материале письменно фиксируемой музыки? А если возможно, то какими способами? Ведь сама эта нотная фиксация звучания неразрывно связана с ладотональным осмыслением исследуемого материала. Вне звуковысотной интерпретации невозможно пятилинейное нотное письмо как таковое. Любой, даже заведомо неупорядоченный в звуковом отношении мелодический материал, будучи переведен в нотный текст, приобретает очертания вполне отрегулированного звуковысотного целого. Все его разновысотные компоненты как бы произвольно выстраиваются в высотном фиксируемый ступеневый ряд. Даже если взаимосвязи между возникающими ступенями не образуют тонально привычных функциональных отношений, на глаз эти ступени выступают именно в таком — тональном — качестве. Где заканчиваются реально существующие отношения между звуками и начинаются отношения примысливаемые — сказать практически невозможно. Так же, как практически невозможно различить на письме высотно неустановившийся звук от мелодически осмыслен-

ного и интонационно самодостаточного тона. Различение это становится возможным лишь на основе специального соглашения между теми, кто нотирует, и теми, кому эти условные нотации адресованы, то есть теми, кому предстоит их прочитывать.

Отсюда вытекает целая серия достаточно трудных для разрешения интонационных проблем.

Начать с того, что если тон есть осмысленный звук, звук в системе его отношений с другими звуками, то интонирование представляет собой процесс осмысливаемого воспроизведения звуков, иными словами — воспроизведения и восприятия их в качестве смыслоносущих тонов. На внешнем, звукорядном уровне системы тонов могут полностью совпадать, однако внутренне они могут быть при этом достаточно разнотипны. Нотная запись, как правило, не дает возможности отчетливо дифференцировать внешне сходные ладовые системы. И поэтому, строго говоря, интонирование есть процесс, отличный от простого прочитывания звуковысотных знаков.

По собственному опыту каждый из нас знает, что чтение может быть независимым от процесса осмысления, механическим. В словесном письме это легко установимо. В музыке дело обстоит сложнее. Существуют виртуозы чтения нот с листа. Интонационное же осмысление стремительно прочитываемых нот при этом часто просто не поспевает за механическим озвучиванием текста, а нередко и вовсе отсутствует. Однако установить это бывает достаточно трудно.

Нечто сходное отчетливо выступает в иероглифическом письме. Верное произнесение иероглифа еще не означает смыслового его опознания. Последнее в большинстве случаев контекстно. В зависимости от контекста избирается одно из закрепленных за иероглифом значений. Само по себе знание иероглифических знаков еще не гарантирует понимания текстов. (Наличие совпадающих по начертанию иероглифов в японском и корейском языках неплохо иллюстрирует это.)

Другим примером неадекватной передачи звучащей речи могут служить попытки лишь только фонетической (внеинтонационной) записи текстов в языках тонального строя. Без специально разработанной системы интонационных помет, например, большинство вьетнамских слов попросту невозможно идентифицировать, ибо конкретный их смысл зависит не только от фонетического состава, но и от типовой высотной формулы произнесения. В зависимости от высотных нюансов, многие из этих односложных слов могут нести до шести различных значений.

Сходным образом и в нотном письме один и тот же высотный знак (музыкальная «фонема») по-разному осмысливается в различных ладовых системах. И здесь считывание и осмысление могут не совпасть, разойтись во времени. А потому единственно верной методологической предпосылкой анализа любой фольклорной нотации должен быть подход к ней как в принципе «иноязычной». Любая нотация устно-фольклорного образца должна а

ригиі рассматриваться как его фиксация на чужом (нотно-письменном) языке¹.

В этом смысле невменная (в чем-то существенном аналогичная иероглифической) музыкальная нотация имела заметные преимущества перед «фонематической», нотной. Она не дробила текст до уровня отдельных звуков — фонем или тоном, а оперировала со смысловесными единицами конкретной содержательной системы. При этом, конечно, существовали свои сложности и трудно преодолимые изъяны, но зато невмы не могли быть по-разному прочитаны в разных контекстах, в то время как при чтении нотной записи, строго говоря, мы имеем столько же вариантов интонационного осмысления, сколько и читающих. Варианты эти могут быть довольно близкими, настолько близкими, что их различия в крупном плане можно вообще игнорировать, но где пролегает эта граница, никому заранее не известно.

Итак, для того, чтобы отстаивать действенность принятого в данном исследовании аналитического подхода, необходимо предположить существование за всем привлекаемым в нем внешне разнохарактерным интонационным материалом некоей непротиворечивой системы интонационных типов, а не просто набора разрозненных и «нестандартных» мелодических образований. Только в этом случае мы будем иметь возможность говорить об адекватности предложенного метода рассматриваемому мелодическому материалу, и только в этом случае можно будет считать правомерным введение самого понятия «раннефольклорное интонирование». Иначе методологическая корректность данного словоупотребления останется достаточно проблематичной.

Что же такое раннефольклорное интонирование? Почему раннее и почему фольклорное? Попытаемся вначале истолковать это словосочетание на уровне обыденного сознания.

Раннее — потому, что в первую очередь здесь обращается внимание на то, что имеет отношение к происхождению музыкального мышления, к проблемам генезиса мелодического сознания, к историческим, а может быть, даже к праисторическим истокам осмысленного интонирования. Фольклорное же — потому, что изначально устное, невысказанное при любых формах графической или материальной фиксации, принципиально иное, чем то, с чем имеет дело традиционное, основанное на изучении фиксированных нотных текстов музыковедение как академическое, так и по большей части фольклористическое.

Простому говоря, нас в данном исследовании интересовало все то, что может рассматриваться как относящееся к исходным, корневым принципам мелодического интонирования и что соотносится с традиционным материалом музыковедческой науки как что-то более широкое и фундаментальное. Даже композиторская прак-

¹ Более или менее последовательно эта позиция обоснована мною в сборнике «Образцы якутского песенного фольклора», выпущенном совместно с Н. Н. Николаевой в 1981 году в Якутске (Алексеев, Николаева 1981).

тика европейской ориентации может рассматриваться в этом случае как объясняемая с более широких позиций исходной народной песенности и обнаруживающая в себе в этом контексте нечто скрытое и трансформированное, что не лежит на поверхности.

Говоря же строже, словосочетание «раннефольклорное интонирование» содержит в себе некоторое противоречие в определении. Интонировать — в одном из возможных пониманий этого слова — означает иметь дело с уже определенными, высотно фиксированными тонами, то есть с дискретными звуковыми образованиями. В раннефольклорном же пении мы нередко сталкиваемся с преобладающей ролью континуального начала. Мы вынуждены допустить здесь существование гипотетического вневысотного пения, интонирования не только вне стабильных или даже мобильных звукоядных шкал, но и вне высотно определенных устоявшихся мелодических тонов, вне вступающих во взаимоотношения звуковысотностей. Исходная слогоритмическая упорядоченность пения выступает здесь в своей дозвукоядной форме. Взаимодействие различных, вневысотно осознаваемых качеств осуществляется в виде определенного набора звукоотборов, своего рода аппаратно-голосовой игры, аналогичной взаимодействию не определенным по высоте ударных инструментов, но никак не в виде жестко фиксированных мелодических тонов и тем более их высотно (количественно) определенных соотношений. В нотном письме такие интонационные образования попросту невысказаны, ибо пятилинейная нотация подразумевает существование фиксированных высотных рядов. Звуковысотная запись подобного рода образований возможна лишь как своего рода иероглифическая (невменная) нотация, однако разработка подобной системы записи применительно к раннефольклорному мелодическому материалу, насколько известно, до сих пор не предпринималась¹.

Условно говоря, к такому гипотетическому, высотно неустановившемуся пению должна быть отнесена мелодика всей дописьменной эпохи, ибо возникновение дискретных высотных шкал само по себе уже предполагает возможность высотной фиксации (хотя бы в виде звукоядов примитивных музыкальных инструментов). Это не только рассмотренные в третьей главе α -мелодика (подчеркнуто внезвукоядное пение) и β -мелодические скольжения, при которых наряду с высотно определяющимся звуком остается очень значительной ролью континуально-изменяемых, глоссандоподобных образований, но и γ -интонирование, при котором фиксированными являются не столько последовательности и соотношения тонов, сколько отдельные высотно определенно связанные тоны, связи между которыми еще не образуют четко организованных и постоянных высотных шкал. Эти спонтанно образующиеся при γ -интонировании высотные ряды, хотя внешне и соответствуют порой олиготонным (малосоставным, но не обязательно узко-

¹ Попытка разработать особую систему записи традиционной якутской эпической мелодики, предпринятая мною в 1960-е годы, пока не получила отражения в печати.

объемным) раннедиатоническим или пентатонным образованиям в принципе еще очень отличаются от них¹.

Таким образом, раннефольклорное интонирование — это звуковое поведение, принципиально несоответствующее эпохе упорядоченных звукорядов, той эпохе, которая наступает с появлением инструментов фиксированного строя и систем нотной письменности. Это интонирование в принципиально дописьменных условиях, вне взаимодействия с музыкой определившегося тона и упорядоченных шкал. Этого рода интонирование остается, строго говоря, всегда — и после формирования устойчивых ладов оно может сохраняться и развиваться в устной ветви музыкальной культуры, в рудиментарных пластах песенного фольклора. Более того, следы его могут обнаруживаться и в музыке письменных традиций, но истинное, естественно присущее ему время — эпоха предписьменного становления музыки.

В этой связи требует более четкой постановки вопрос о том, с какого момента можно говорить о собственно музыкальном компоненте в том первоначальном континуально-синкретическом звуковом потоке, которым представляется нам исходное раннефольклорное интонирование, когда оно оформляется в пение в собственном смысле этого слова. Музыковеду-традиционалисту, естественно, хочется считать таким моментом формирования устойчивых, фиксированных высотных отношений между входящими в него звуками. Упорядочение и стабилизация высотных отношений действительно представляет собой качественный скачок в развитии мелодического мышления, воспринимаемый большинством исследователей как его отправная точка. Однако и при такой постановке вопроса обособление собственно музыкального качества — это свойство, которое не может возникнуть неожиданно и должно быть чем-то подготовлено. И хотя то, из чего оно развивается, не совсем логично считать им самим, тем не менее многое из того, что предшествует установившимся ладам, заслуживает специального рассмотрения в качестве предшествующих этапов становления мелодического пения, в качестве его эмбриональных форм.

В одном из самых ранних предполагаемых нами типов интонирования — в α -интонационном пении — в, казалось бы, вполне произвольном сопоставлении дальних регистров-тембров уже в какой-то степени наличествуют выдержанные высотные образования, хотя ни они сами, ни интервалы между ними в мелодическом сознании не фиксируются. Таких выдерживаемых высот, как правило, нет в обыденной речи (например, в русской). Выдержанная высота — это то, что в известном смысле противостоит речи, что выделяет подобного рода артикуляцию звуков в пусть весьма проблематичный, но тем не менее вполне поющий образ.

¹ Подобного рода исходные звукорядные образования подробно систематизированы мною в книге «Проблемы формирования лада» (см. схемы на с. 81, 104—105, 226 и 247).

И здесь, как мне кажется, стоит принять во внимание некоторые соображения Ю. М. Лотмана, высказанные им по другому поводу. В ряде своих работ, и в частности в исследовании «Структура художественного текста», он справедливо утверждает, что поэзия возникает раньше художественной прозы (Лотман 1970, 20—121, 128, 372). И это несмотря на то, что, казалось бы, художественная проза ближе к обыденной речи, чем поэзия. Однако раньше сформироваться могла только поэзия, поскольку именно она давала необходимую степень противопоставления по отношению к ординарной речи, резко выделялась на ее фоне благодаря ритмизованному и высотно организуемому стиху. И только затем, как своего рода «заполнение скачка», формировалась художественная проза.

Не так ли точно можно рассматривать и происхождение первичных форм фольклорного пения? Не будучи, строго говоря, собственно музыкальными формами, не складываются ли они прежде всего как антиречевое поведение, как формы, противостоящие привычным формам повседневной речи? Быть может, именно такое, подчеркнуто антиречевое значение присуще исходным α - и β -интонационным образованиям. И только на более поздних этапах становления мелодического пения, опять-таки как «заполнение скачка», формируется γ -интонационный мелодический принцип, связанный с оперированием несколькими высотно закрепленными ступенями в более узком, приближенном к речевому диапазону объеме. Интервал между такого рода γ -ступенями все еще неопределен. Это, по существу, еще дистанция, а не интервал в строгом смысле слова. Величина его может существенно варьироваться от строфы к строфе, порождая те или иные разновидности «раскрывающегося лада». И соответствующие формы звуковосотных отношений следовало бы охарактеризовать как формы, по существу, предладовые, приходящие на смену исходным антиречевым формам. Собственно же ладовое интонирование, опирающееся на высотно соизмеримые ступени звукоряда и узкообъемные интонационные ячейки, — явление значительно более позднее, возникшее, строго говоря, на отрицании отрицания, на преодолении предшествующих ему антиречевых и предладовых форм.

Такова одна из возможных и, кстати сказать, неплохо согласующихся с общераспространенной точкой зрения. Однако наряду с ней возможен и более широкий взгляд на вещи, при котором любые формы звуковосотной организации, включая предладовые и антиречевые, должны рассматриваться как проявления специфических форм ладового мышления. Согласно подобному взгляду, ранние типы интонирования должны рассматриваться с точки зрения того, что из них и как вошло затем в так называемую культурную музыку в собственном смысле этого слова. То есть, по существу, речь идет о том, включать ли эмбриональные стадии формирования лада в его реальную историю. Если включать, то рассмотренные нами ранние формы интонирования должны быть

отнесены к сфере ладовых явлений. Если же нет — их следовало бы отнести к гипотетической области преесторического разветвления. А это было бы принципиально неверным, ибо выводило бы за пределы исследуемого целые пласты до сих пор реально существующего фольклорного музицирования.

Реликтовые типы музыкального поведения, еще не оформившиеся в песенную речь и как бы составляющие ее преесторию, продолжают и поныне бытовать в культуре многих народов и народностей. И лесные ауканья, и производственные (охотничьи) развлекательные звукоподражания голосам природы, и архаические обрядовые рецитации можно еще и сейчас записывать в полевых условиях, и не только где-нибудь в глухих уголках Белорусского Полесья или горах Алтая, на азиатском Севере или в приамурской тайге. Примечательные в этом отношении образцы все чаще фиксируются и публикуются фольклористами, работающими и в среднерусских областях, и в Средней Азии и Казахстане, даже в республиках Прибалтики. И не случайно исследователи музыкального фольклора склоняются теперь к тому, чтобы четко разграничивать в нем песенные и непесенные формы вокализации¹.

Здесь стоит задуматься, очевидно, и над еще более фундаментальным вопросом: что старше — речь или пение? Привычно думать, что речь старше музыки, что вербальное общение предшествует музыкальному. Но не потому ли мы так думаем, что осмысление речи и исторически, и индивидуально предшествует осмыслению пения и что человеческая рефлексия раньше распространяется на речевое, чем на певческое поведение? Ведь происхождение речи связывается с происхождением самого человека, с формированием в его мозгу специальных речевых центров. Спонтанное и изначальное пение как будто бы этого не требует. Если членораздельная речь выделяет человека из его животного окружения, то «музыкально» интонировать могут не только люди. И ребенок нередко пытается петь раньше, чем произнесет свои первые слова.

Отсюда не следует, конечно, что мелодическое пение формируется раньше речевого интонирования. Скорее всего оба вида деятельности развиваются из одного корня, который с одинаковым правом можно назвать и праречью, и предмузыкой. Абсолютно прав Л. А. Мазель, утверждая, что «родство мелодии с речевой интонацией не означает, что первая произошла из второй. Но обе они опираются на сходные предпосылки, имеют общие корни. Лепет младенца — не говор и не пение. Но он содержит зародыши и того и другого» (Мазель 1972, 42).

¹ В этом отношении, помимо концептуальной статьи И. Земцовского, в сборнике «Народная песня. Проблемы изучения» обращает на себя внимание свежая по подходу и примечательному для нас нотному материалу статья Ю. И. Шейкина с характерным названием «Допесенное и песенное в фольклоре удэ» (НППИ 1983, 79—93).

Очевидно, начала слова и напева коренятся в одном источнике, складываясь во взаимном противопоставлении. Словно сиами-ские близнецы, они и после разрыва сохраняют многочисленные следы былого единства. Один из двух обособившихся потоков устремлен к выдержанным мелодическим тонам, другой — к членораздельности и четко артикулируемым фонемам. Развиваясь рука об руку, они надолго, если не навсегда, сохраняют близкородственные связи, порождая различные формы пения-речи.

Как бы то ни было, музыкальные проявления, и в частности — мелодическое пение, сопутствующие человеку на самых ранних этапах его истории, уже в силу этого оказываются причастны и к становлению человеческой психики, и к формированию его мышления. Осознание этого факта становится теперь одной из наиболее плодотворных методологических идей. В подтверждение этому можно сослаться на характерное высказывание одного из выдающихся современных музыковедов: «Нам не известно ни одно человеческое сообщество, которое обходилось бы или обходится без музыки. Она является настолько элементарной, настолько всеобщей формой выражения человеческого духа, что мы не можем и надеяться на то, чтобы понять ее сущность и ее функции без основательного изучения музыки в ее взаимосвязи с процессом становления человечества в целом. А это открывает совершенно иные временные масштабы, чем те, к которым привыкло музыковедение» (Кнеплер 1977, 52).

Источники сведений о раннефольклорном интонировании

Теперь стоит еще раз задаться вопросом, каким образом мы можем составить себе представление о первоначальных путях формирования ладомелодического чувства. Вполне достоверные и бесспорные суждения на этот счет вряд ли возможны, так как истоки мелодической, как и речевой интонационности надежно скрыты от нас всей толщей сформировавшихся и веками функционирующих музыкальных культур. Их воздействие на мелодическое сознание человека уже не может быть полностью снято, поскольку, как выясняется, оно начинает осуществляться еще до его рождения¹. И все же достаточно достоверные суждения на этот счет могут быть вынесены из анализа косвенных источников. О трех из них уже говорилось в вводной главе. Это пение детей, пение «для себя» («автокоммуникационное» пение) и пение с де-

¹ Любопытные опыты, обнаруживающие воздействие музыкального окружения на музыкальные представления ребенка в период утробного его развития, проведены недавно в фольклорном кабинете Киевской консерватории. Об этих опытах было доложено на одном из учебных семинаров, организуемых Всесоюзной фольклорной комиссией Союза композиторов СССР.

фектами (с нарушением устоявшихся музыкальных норм). К этому следует прибавить теперь еще несколько информативных зон. К таким несущим интересующую нас информацию моментам можно отнести: во-первых, происходящее в ряде фольклорных жанров непосредственное столкновение пения и речи, обнаруживающее их глубинную соотнесенность; во-вторых, корневые инвариантные интонационные структуры, зачастую обнажающиеся при взаимодействии принципиально различающихся национальных мелодических культур; кроме того, неожиданно ценным источником сведений является обращение к некоторым направлениям современной композиторской музыки, связанным с претворением подчеркнуто устного артикуляционного начала. Вообще же говоря, полезным материалом для выявления исходных форм мелодического мышления может оказаться любая музыка, рассмотренная под вполне определенным углом зрения. В том числе — и европейская музыкальная классика.

Остановлюсь понемногу на каждом из семи названных источников, подкрепив при необходимости свои суждения дополнительными нотными примерами.

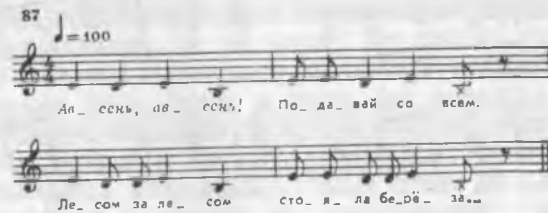
В понятие детского фольклора входит обычно и то, что поют сами дети, и то, что поется для детей взрослыми. В интересующем нас аспекте информативными являются оба вида пения, поскольку между ними существует тесная связь. Дети поют то и так, что и как они воспринимают не только от других детей, но и от взрослых. Взрослые же, обращаясь к детям, обычно поют так, как они пели в детстве, и так, как они считают должным петь, чтобы быть понятыми детьми. В итоге происходит взаимная коррекция двух этих видов пения, и оба они образуют достаточно единый интонационный массив. «Старый — что малый» — это выражение вполне оправдывает себя в мелодико-интонационной сфере. Возникает некая замкнутая цель — от бабушек к внукам, минуя среднее поколение. Цель, в которой интонационные представления ребенка выступают в виде эффективной обратной связи, цементирующей действенный способ коммуникации через поколение и в значительной мере доносящей до нас исходные нормы мелодического поведения.

Можно привести серию примеров, показывающих, как сохраняются архаические мелодические формы в детском музыкальном сознании. Таковы, например, русские колядки, в которых отчетливо слышны отзвуки дохристианских обрядов, восходящих через глубь веков буквально «до греческих календ». Как церкви нередко ставились на пепелищах языческих капищ, так эти незатейливые весенние, а затем и зимние поздравительные песенки, с которыми еще и сейчас обходят дворы в некоторых селах Рязанской области, сохраняют очертания древних интонационных формул¹:

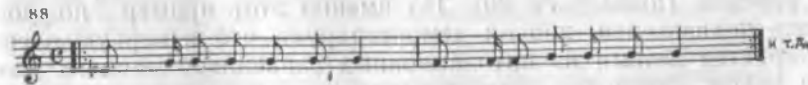
¹ Записанная от шестилетней девочки в селе Картоносове, эта мелодия, как и несколько следующих примеров, взята из сборника Н. Гиляровой «Новогодние поздравительные песни Рязанской области» (Гилярова 1985, 34).



Сквозь простое сопоставление двух чередующихся высот отчетливо проступают исходные α - или γ -интонационные смыслы этого немудрящего напева. Дистанция между высотными уровнями могла бы быть здесь и иной — это легко почувствовать, проинтонировав данный образец, допустим, в большесекундовом интервале (особенно естественно это прозвучало бы в более высокой tessiture). Но также нетрудно представить себе и большетерцовый, и квартный, даже тритоновый варианты напева. В любом случае его глубинный интонационный смысл в принципе остался бы тем же — бесхитрым чередованием двух смежных уровней. Любая из этих уровней может произвольно варьироваться, и тогда должно прозвучать нечто аналогичное другой детской авсенке¹:



Варьируемый по высоте нижний опорный тон представлен здесь двумя различными высотами — d^1 и h . Любопытно сопоставить этот образец с якутской эпической речитацией, записанной Грантом Григорьяном в 1952 году от жены известного олонхосута С. А. Зверева, которая нараспев, скандируя, читала популярное в те годы зверевское «Сказание о Мао-Цзедуне»²:



Многokrратно повторяющаяся семислоговая формула напевного сказа весьма характерна для якутского эпического стиха, как,

¹ Записана от 72-летней исполнительницы из села Костице Ермишинского района (там же, с. 33).

² Цит. по: Григорьян 1956.

впрочем, и для бытовых песенных мелодий. Представляя собой как бы инверсированный вариант предшествующей русской колядки, напев этот настойчиво акцентирует подчеркнуто опорные нижние мелодические тоны. (Своеобразная интонационная симметричность этих, в действительности никак друг с другом не связанных мелодических образований отчетливо проступает при первом прочтении якутской речитативной формулы.)

Вариантное чередование опорных ступеней легко может разойтись по голосам в ансамблевом пении, и это нетрудно проиллюстрировать еще двумя примерами из того же сборника рязанских новогодних авсенек¹:

а) $\text{♩} = 60$
Вос - сень, биб; се - сень! До - но - ва - го - то - ва...

б) $\text{♩} = 104$
О - сень, о - сень! Де - ла - ны - ки про - сим...
Ки - ки да - пе - по - шей, сви - ны - в - то - но - жки...

Мы без труда ощущаем остаточный β -мелодический смысл этих напевов — их ниспадающий интонационный контур отчетливо членится внятно выговариваемым песенным текстом на три — пять γ -мелодических ступеней.

Как известно, колядки не являются преимущественно детским видом пения, и дети расппевают их наряду со взрослыми. Только первый из приведенных образцов был записан непосредственно от ребенка (пример № 86). Но именно этот пример по-своему очень показателен, ибо он демонстрирует, что в первую очередь отбирается детьми из интонационных запасников данного жанра и в каком, бесспорно ретроспективном, направлении производит свою селекцию редуцирующее детское музыкальное сознание.

Ограничусь сказанным, поскольку чуть позже мы еще вернемся к детской мелодической практике, и, кроме того, для читателя

¹ Записаны от двух групп пожилых женщин в деревнях Константиново Шилковского района и Николаевке Кадомского района. (см.: Гилярова 1985, № 31 и 32).

не составит труда подобрать аналогичные примеры в теперь уже многочисленных публикациях собственно детского музыкального фольклора. Обратимся теперь к другим, более проблематичным источникам суждения о ранних формах интонирования.

Не менее действенным источником информации об исходных нормах мелодического мышления, как было сказано, мог бы послужить скрытый пласт пения «про себя», будь он зафиксирован в музыковедческой литературе. Однако этого рода интонирование обычно проходит мимо внимания исследователей, даже тогда, когда удается случайно наблюдать его в быту. Скорее всего, здесь потребуются специально поставленные и достаточно корректные эксперименты, поскольку подобное внутреннее пение зачастую ничем себя внешне не проявляет. Пока что мы можем лишь предполагать, что, не будучи подвластен непосредственному слуховому контролю, этот род пения не может не нести в себе объективно обусловленных признаков изначального интонирования. Рискну высказать несколько соображений о возможных в этом направлении поисках.

Один из реальных путей — попытаться с помощью приборов непосредственно считывать и соответствующим образом интерпретировать перепады напряжения голосовых связок, сопровождающие процесс произвольного внутреннего интонирования. Другой возможный путь подсказывает практика «проявления», интериоризации внутреннего пения в условиях повышенного шума. На эти соображения наталкивают, в частности, неудачные попытки внедрения функциональной музыки на шумных производствах¹.

Как бы то ни было, пение в голос без надежды себя услышать подсказывает реальный способ получить представление об интонационных процессах, не контролируемых непосредственным слухом. Возможность фиксировать такое пение больших технических сложностей, по-видимому, не представляет — достаточно с помощью акустической аппаратуры усилить полезный сигнал и выделить его из грохочущего фона. Анализ полученных фонограмм, как мне представляется, способен послужить существенным источником данных относительно спонтанного голосового поведения, не полностью предопределенного предшествующими на-

¹ В начале 1960-х годов мне довелось быть свидетелем опытов с фоновой музыкой на Пермском телефонном заводе. Достаточно успешные на тихих сборочных конвейерах, они встретили неожиданное сопротивление в шумном штамповочном цехе. Как правило, работницы вскоре отказывались от удобных стереофонических наушников, которые не просто приглушали производственный шум, но доставляли непосредственно к станкам приятную развлекательную музыку, в обычных условиях с удовольствием ими воспринимающуюся. На фоне оглушающих ударов штамповочных прессов любая, даже самая привлекательная музыка вызывала нервные перегрузки, снимать которые работницы предпочитали традиционным способом — напевая себе «под нос». «Когда поешь про себя, шума вроде не замечаешь», — поясняли опытные пожилые штамповщицы, и, между прочим, само по себе достигаемое таким образом ощущение психологического комфорта достаточно показательно. Очевидно, затрагивающее глубинные психофизиологические механизмы подобное пение создает мощный внутренний противовес неблагоприятным внешним факторам.

выками. Останется только произвести предварительный отбор испытуемых, исключив тех, кто склонен в таких условиях не к свободной голосовой игре, но лишь к точному воспроизведению популярных песенных мелодий.

Логично перейти теперь к следующей, третьей группе факторов, содержащих следы первичной интонационности. От пения людей, не слышащих себя в силу различных внешних обстоятельств, — к просто недоброкачественному интонированию. Недостаточное развитие слуха или голосового аппарата, а чаще всего — отсутствие надлежащей координации между ними, часто служит причиной дефектного пения, отдельные проявления которого способны возвращать нас к истокам организованной звуковысотности.

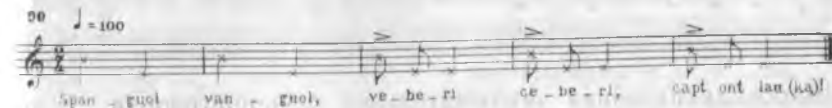
По сравнению с внутренним пением, явления этого рода значительно доступнее для наблюдения, хотя музыкальная наука по традиции все еще пренебрегает ими. Несколько попыток воспользоваться приемами музыкальной дефектологии были предприняты мною в предыдущем исследовании, и я не буду здесь специально на этом останавливаться. Подчеркну только, что непреднамеренные искажения сложившихся в конкретной музыкальной культуре норм интонирования, как правило, оказываются закономерно связанными с первичными акустико-физиологическими нормами мелодического движения, в конечном счете общими для всех культур. И в этом смысле они чрезвычайно информативны. Выдвинутый некогда И. В. Павловым и подхваченный ныне специалистами по информатике и даже культурологами принцип «патологическое объясняет норму», о котором уже упоминалось в настоящей работе (см. с. 26), может быть в нашем контексте конкретизирован и уточнен: нарушение норм, как правило, оказывается показательным в генетическом плане. Или — поскольку отклонения от стандартов нередко связаны с возвратным развитием — можно сказать почти так же решительно, как А. Моль: «Патологическое объясняет предшествующие нормы». В музыке, как и в прочих сферах человеческой деятельности, принцип этот заявляет о себе достаточно определенно.

Все перечисленные сферы активизации первичных форм интонирования относятся к тому классу явлений, которые обусловлены в конечном счете недостаточностью слухового контроля. Наряду с младенческим агуканьем, внутренним пением и слухологовскими аномалиями, здесь следует еще раз напомнить о плачах и причитаниях, в которых взвинченная экспрессивность также нередко выводит за рамки жесткого слухового контроля. Как бы то ни было, в этом направлении открывается широкое поле для экспериментальных поисков, включая такие экстремальные ситуации, как различного рода болезненные стелания и выкрики или, с другой стороны, звукопроявления глухонемых, чьи крайне затрудненные звуковые «жесты», возможно, также содержат намеки на первичные способы звуковысотной коммуникации. Во всех этих случаях мелодико-коммуникативные нормы интонирования (в ча-

стности, музыкального) либо еще не установились, либо существенно нарушаются, обнажая исходную звуковую подпочву мелодических интоном.

Остановимся теперь несколько подробнее на другого рода фактах, которые также могут нести следы раннефольклорного интонирования и о которых не было речи во вводной главе. Речь пойдет о разного рода стыках и взаимопереходах между различными типами звуковой коммуникации, при которых, как правило, также обнажаются их общие корни. Я имею в виду три рода сопоставлений: 1) пения и речи, 2) типологически различных фольклорных культур и 3) народного пения и композиторских экспериментов, особенно тех из них, которые намеренно ориентированы на практику фольклорного интонирования и частичное возвращение к истокам мелодического пения.

Виды фольклорного произношения, занимающие позицию на грани между речью и музыкой, заслуживают, естественно, особого внимания как один из наиболее информативных источников обнаружения исходных форм интонирования. Имеются в виду весьма распространенные в традиционном фольклоре многих народов жанры, в которых слово не столько поется, сколько более или менее музыкально проговаривается. Особенно часто этого рода полуречевое-полупесенное произношение практикуется в сказках и заговорах с их традиционными напевно-произносительными формулами, а также в игровых жанрах детского фольклора. В последнее время публикации подобного рода, связанные с известными сложностями для нотирования, заметно умножились. Назову, к примеру, недавно опубликованный первый том Собрания литовских народных песен, содержащий несколько сотен образцов детского пения, значительная часть которых сопровождается нотными расшифровками. Воспроизводимые здесь два характерных образца могут служить неплохими примерами полуречевого пения. Один из них, бесспорно, α -интонационен¹:



Два относительно устойчивых и находящихся в постоянном интервальном отношении высотных уровня — акцентно-исходный верхний и ритмически-производный нижний — хотя и разделены здесь сравнительно небольшим промежутком, несут тем не менее явно разнорегистровый оттенок. Обращает на себя внимание четкая метрическая организация интонационной формулы.

Другой, не менее показательный пример, помимо α -смысла — сопоставления ритмически развитого верхнего регистра с неопределенно-конечным нижним, — несет в себе подчеркнутую β -интона-

¹ Lld 1980, 584.

ционность. Я имею в виду систематические глиссандирующие «срывы», оттеняющие контрастное сопоставление регистров¹:

01 $\text{♩} = 120$

Gvā, gvā, gvā, lapt lapt lapt lapt — Ir nu skri do.

Gvā, gvā, gvā, lapt lapt lapt — Ir nu skri do.

Ir sė do si Ne un są kos — Un Jo niu ko gal vos.

Еще более показательны (с точки зрения взаимодействия песенных и речевых форм интонирования) те фольклорные жанры, в которых отчетливо артикулированное пение чередуется с широкими и выотно вольными речевыми ходами. Подобные смены особенно часто встречаются в сказочно-игровых песнях²:

02 $\text{♩} = 144$

Vi ru vi ru ko šį, Vie nam da viau, ki tam da viau,
Vi si at si lo si.

Tra čiam da viau, kel vir tam, — Pink tam ir ne te ka. Frr — ir pas py la!

Широкодиапазонная заключительная речь-приговорка с элементами звукоподражания (см. последний такт) развивается здесь из первоначального однотонного «проговаривающего» пения, к которому в четвертой строке-синтагме прибавляется малосекундовый (снизу) тон.

В двух следующих образцах очень показательно соответствие трехопорного узкообъемного пения в начале со значительно более широким по диапазону, но также трехопорным речитированием на выотно неопределенных интонационно-речевых уровнях³:

03 $\text{♩} = 114$

1-02 ke la barz de la, du du du du.

2-Kam ta va barz de la, du du du du...

3a-Kur tas ka tes, du du du du.

Psik psik, va na gi ne, ta va a kus sta ba ri nes.

Характерная трехвысотная мелодекламация отчетливо прослеживается и в том случае, когда заключительная речитация полностью подчиняется метрике предшествующего напева (как в только что приведенном примере), и тогда, когда переход к проговариванию связан с обращением к свободной речевой ритмике, как это можно наблюдать в последнем из нашей литовской серии образце¹:

04 $\text{♩} = 108$

Vi ru vi ru ko šį, ber nai at si lo šį.

Par ku ni ga pi r tį Tam da ve, tam da ve,
ga li ap vi r tį.

tam da ve, tam da ve, a tam ma žu šin kul ne be te ka.

Šek, pe ly te, un de nia, va ve ry te, mil liu ta ke liu ta ke liu ta ke liu ta ke liu ta ke liu...

¹ Lld 1980, 555.

¹ Lld 1980, 584.

² Там же, 552.

³ Там же, 619.

Рассмотренные примеры призваны были продемонстрировать не только различие, но и внутреннее родство двух способов интонирования — песенного и речевого. В переходах к речевому произношению, фиксируемому крестиками или штилями без нотных головок, человеческий голос как бы освобождается от более строгих норм мелодического пения. Однако практикуемая таким образом сказовая речь является, по существу, глубоко напевной, организованной, строго говоря, по тем же вполне музыкальным, хотя и вольно трактуемым законам. Это касается как звуковысотной, так и метrorитмической сторон интонационного целого, тесно взаимодействующих в рамках единого песенно-речевого жанра.

Обратимся теперь к межнациональным взаимодействиям устных музыкальных культур как к еще одному источнику выявления раннефольклорных принципов интонирования. Непосредственное сопоставление звуковысотных параметров достаточно далеких друг от друга мелодических культур нередко позволяет предполагать раннефольклорные закономерности в качестве своего рода «общих знаменателей» происходящих в них интонационных процессов. Особенно наглядно это обнаруживается при переходах заимствуемого образца из одной национальной песенности в другую. Совершающийся при этом «перевод» с одного мелодического языка на другой, из одной ладоинтонационной системы в другую вскрывает не только очевидные расхождения этих систем, но и их глубинные соответствия.

В наше время, когда межнациональный песенный обмен стал особенно интенсивным, подобрать образцы, иллюстрирующие технику фольклорного переинтонирования, сравнительно нетрудно, особенно если обратиться к сфере пролетарской революционной песенности. Покажу это на примере широко распространенной русской песни «Как родная меня мать провожала», сопоставив сравнительно хорошо известные мне инонациональные ее варианты¹.

Показательны сами обстоятельства рождения этой стремительно фольклоризовавшейся песни. Как известно, в основу ее легли стихи Демьяна Бедного, соединенные с мелодией популярной украинской песни «Ой, що ж то за шум учинився»². Распространенная по всей стране красноармейскими отрядами, она породила массу перетекстовок и разноязычных версий (явление, весьма характерное для музыкального быта 1920-х годов). В Якутии песня получила широкое хождение под названием «Поход» со стихами поэта Кюннюк Урастырова (В. М. Новикова). Конкретные образы якутского текста были вполне оригинальными, хотя в нем также шла речь об уходящих на фронт комсомольцах. Зна-

¹ Якутские варианты напева были рассмотрены в книге «Проблемы формирования лада» (Алексеев 1976, 218), бурятские образцы опубликованы в редактировавшемся мною сборнике «Буряты поют о Ленине» (Дугаров 1974).

² Рубец А. М. 216 народных украинских напевов. — М., 1872, с. 15.

чительно интереснее для нас непосредственное сопоставление напевов:

95а)

Как род-ная ма-мь мать про-во-жа-ла,

Как тут все мо-я род-ная ма-ма-ла.

б)

И-лин ар-гаа дик-кит-тан У-луу ха-йа кур-дуу-ра,

И-йэ си-ри и-инэт-тан И-тии түү-нүм куу-һа-ра.

Первое, что бросается в глаза при сравнении мелодий, это заметное сокращение диапазона во второй из них. Полный восьмиступенный диатонический звукоряд двухголосного русского варианта уступает место квинтовому пентахорду одноголосного якутского. Последний словно бы имитирует широкий интервальный размах заимствуемого напева в более привычных для него звуковых пределах. Для того, чтобы глубже осознать особенности ладозвукорядной трансформации мелодии при переходе ее в якутскую песенность, следует хотя бы кратко охарактеризовать звуковысотные нормы традиционной якутской мелодики, исследованные мною в книге «Проблемы формирования лада».

В отличие от ладозвукорядной системы русской песни, в традиционном якутском мелосе в строении песенных звукорядов обнаруживаются следующие закономерности:

- 1) четырехступенный предел, лимитирующий количество входящих в звукоряд тонов;
- 2) равномерность или пропорциональность образующих звукоряд интервалов, являющихся либо равновеликими, либо сокращающимися по мере повышения регистра.

В этом отношении якутская версия напева явно ориентирована на нормы традиционного интонирования, хотя в целом несколько нарушает их. Суммарный ее звукоряд включает пять звуков, но образующийся в итоге квинтовый пентахорд в полном виде не встречается ни в одном из построений. Другое отступление от принятых у якутов норм интонирования — большетерцовый отрыв квинтового тона в первой половине напева — не слишком режет

¹ Русский вариант песни приводится по одной из первых ее публикаций — Красноармейский песенник: Сборник 34 песен для хора/Сост. Л. Шульгин. — М.; Пг., 1923; якутский — по кн.: Корнилов Ф. Г. Якутские народные песни. — М., 1936.

традиционно настроенный слух, ибо в какой-то мере может быть воспринято как часто практикуемое выпевание специфических для якутской вокальной культуры фальцетных призвуков-кылысахов.

Таким образом, ладоинтонационный перевод широкодиапазонного иноязычного напева в традиционную якутскую интонационную сферу ведет к своего рода компромиссу: мелодия утрачивает часть своего звукоряда, но в то же время заметно раздвигаются звукорядные возможности традиционной якутской песенности. О том, что вновь появившиеся возможности не сразу утверждаются во всеобщем сознании, свидетельствует инструментальный вариант этой песни, записанный мною в 1958 году от якутского скрипача-любителя Петра Деляева в Амгинском районе:



На первый взгляд напев этот производил странное впечатление. Но наделенный достаточно развитым слухом скрипач вновь и вновь повторял его, сохраняя своеобразный внутренний перелом в мелодии, в результате которого она как бы оказывалась разорванной между двумя звукорядными нормативами. В начальном ее построении неукротимым протуберанцем прорывался характерный для ранних пластов якутской мелодики целотоновый тетрачорд, вторая же половина напева возвращала нас в сегодняшний день уже в значительной мере диатонизировавшейся якутской массовой песни. То, что с позиций утвердившейся диатоники звучало как интонационный дефект, с точки зрения предшествующих ей норм воспринималось как вполне закономерное явление. И, строго говоря, не было ничего удивительного в том, что, пытаясь передать широкий скачок заимствуемой мелодии, якутский скрипач попадал в освященный национальной традицией, но странно звучащий для постороннего уха тритоновый ряд.

Впрочем, сходную ладомелодическую трансформацию фольклоризировавшийся напев может претерпевать, оставаясь еще в собственной национальной интонационной среде. В изданном недавно труде одного из основоположников якутской профессиональной музыки М. Н. Жиркова опубликован звукорядно упрощенный русско-сибирский вариант «Проводов», полностью соответствующий в своем звуковом составе рассмотренной якутской вокальной версии этой песни¹.

¹ Жирков М. Н. Якутская народная музыка. — Якутск, 1981, с. 106.

Трудно сказать, с чем мы сталкиваемся в данном случае: с обособившимся ли вариантом подголоска (второго голоса) или просто со звукорядным сжатием первоначального (октавного) мотива. Важно другое — появление варианта, допускающего безболезненный переход в инонациональную песенную традицию. Оставаясь в рамках родной русскоязычной интонационности, напев, упрощаясь, словно бы движется навстречу иным музыкальным языкам, приобретая ладозвукорядные очертания, вполне приемлемые для более широкого круга музыкальных культур.

Любопытно в этой связи проследить, как претерпевает характерные изменения сам текст интересующей нас песни еще внутри русской песенной традиции. Первая же его строка оказывается переиначенной. У Д. Бедного строфа звучала как типичная частушка с перекрестной рифмой:

Как родная мать меня
Провожала,
Как тут вся моя родня
Набежала...

В поющей версии произошла, казалось бы, незначительная перестановка. Но от этого не просто потерялась рифма¹ — изменились ритм и форма строфы, приблизившиеся к народно-песенному одиннадцатисложнику (7+4):

Как родная меня мать / провожала,
Тут и вся моя родня / набежала...

Аналогичные превращения претерпевает, кстати сказать, и стиховая ритмика заимствуемой песни. Поскольку для якутов не характерен свойственный русской и украинской песенности одиннадцатисложник (7+4), в якутской версии строфа становится целиком семисложной (см. пример 95 б). А вот для бурятков подобная конструкция стиха вполне привычна, и потому в их интерпретации одиннадцатисложная структура «Проводов» остается неизменной. Зато неприемлемой для пентатонической бурятской песенности оказывается ладовая структура диатонического напева. В результате звуковысотная трансформация мелодии при заимствовании ее бурятами представляется достаточно сложной²:

¹ На это обратил внимание Е. Сергеев в статье «Участие и восприятие» (Вопросы литературы, 1983, № 4, с. 60—61).

В данной связи возникает вопрос о взаимосвязанности рифм не только с ритмической стороной напева, но и с его высотными очертаниями и даже с звуковысотным контуром непоющего текста. В только что опубликованном исследовании (Тобуроков 1985) приводятся результаты экспериментально-фонетического анализа произнесения якутского стиха, причем специальное внимание уделяется изменениям частоты основного тона. Тем самым создаются предпосылки для комплексного музыкально-лингвистического изучения национальной песенной мелодики.

² Популярная в 1920-е годы песня «Гурбадьха Интернационал» («Третий интернационал») возникла, по свидетельству комсомольцев того времени, на мелодической основе «Проводов» (Дугаров 1974, 7—8).

97

1. Гу-ро) ба-дэ ха Ия-тер-не-шо-на-но)
Хуу-пи-дэл мэ-нэй со-инь-лээ-ня,
Хуу-пи-дэл мэ-нэй со-инь-лээ-ня,
2. И-тер-не-шо-на-но) ба-луур-хан
Вла-ди-ми-ро) И-ле)ич У-ле)и-нов,
Вла-ди-ми-ро) И-ле)ич У-ле)и-нов.

Пентатоническая интерпретация диатонического напева потребовала от певца незаурядных «переводческих» усилий. Мелодические очертания «Проводов» не сразу и не в полной мере обнаруживают себя в бурятском напеве: первая строфа является как бы поисковой. Адекватная оригиналу ритмическая формула устанавливается только к концу строфы — при повторении второго стиха. К этому же времени кристаллизуется и полнозвучная четырехопорная мелодическая структура, до того рассредоточенная в отдельных узкообъемных мотивах. Найденная бесполутоновая структура остается почти неизменной на всем протяжении нормативной второй строфы, в которой мы уже не находим выразительного противопоставления разновысотных мотивов, характерного для русско-украинского оригинала. Однако если мы внимательно проследим, каким образом происходит поиск этой мелодической формулы в первой строфе песни, то не без удивления обнаружим любопытные ладоинтонационные нюансы, возвращающие нас и к переданным обобщенно-мелодическим оборотам русско-украинского прототипа, и к раннефольклорным мелодическим смыслам, отнюдь не чуждым вполне современным очертаниям заимствуемой песни.

Трехступенный начальный мотив «Проводов» сведен здесь к примечательному однотонному речитированию с синкопированным, как бы слегка сдвинутым ритмом. Благодаря этому рельефно проступает остаточный α -интонационный смысл квинтового скачка ко второму мотиву. Следующий затем несколько извилистый спуск к исходному тону, содержащий явный намек на β -интонационность, приводит к типично γ -интонационному чередованию находящихся в малотерцовом отношении звуков в третьем и четвертом мотивах. Освоенный таким путем бесполутоновый четырех-

ступенный комплекс утверждается затем в заключительной (повторной) мелодической фразе, становящейся итоговой ритмоинтонационной формулой песни. Мотивное становление этого поискового куплета одновременно как бы и пробегает по основным этапам гипотетического становления устойчивой звуковысотности, и обнаруживает раннефольклорный интонационный «сюжет», лежащий в основе всех приведенных вариантов анализируемой песни.

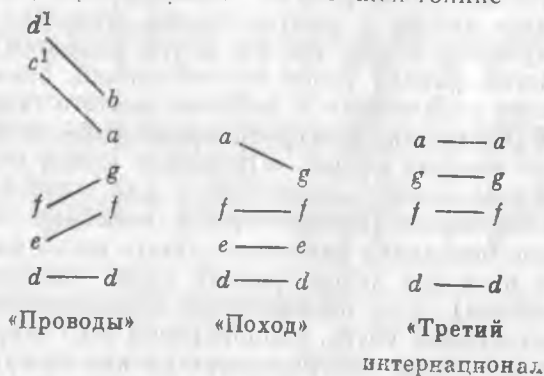
Возвращаясь теперь к диатонической мелодике русского и якутского вариантов песни, мы без труда услышим в них отчетливые отголоски ранних типов интонирования, обнаруживающих себя в качестве отдаленного и частично снятого генетического их субстрата. В частности, «неспровоцированный» октавный скачок от первого ко второму мотиву «Проводов» может быть воспринят как песенный «наследник» характерных для плачей экзотически-горестных α -перепадов. Психологически подобная ассоциация вполне оправдана намеком в тексте песни на оплакивание солдата при проводах (своеобразный сплав частушки с рекрутским голошением). Все последующее мелодическое развитие — плавный поступенный спуск, заполняющий этот широкий мелодический скачок, — легко интерпретируется как отзвук β -интонационных нисхождений, а каждый отдельно взятый мотив песни — как диатонический вариант соответствующих узкообъемных γ -образований.

При всех изменениях, которые претерпевает напев «Проводов», переходя в якутскую песенность, внутренняя связь основных его моментов с отмеченными раннефольклорными смыслами остается неизменной. Она по-прежнему прослеживается и в характерном ходе ко второму мотиву (скачок этот, правда, становится менее широким, но в нем все еще ощущается некоторая остаточная α -интонационность, особенно заметная в тритоновом инструментальном варианте — см. пример 96), и в последующем витиеватом спуске к тонике (линия опорных — начальных и конечных — тонов третьего и четвертого мотивов), и в структуре каждого из составляющих напев интонационных оборотов.

Если бы мы ограничились рассмотрением второй, нормативной строфы бурятской версии песни (вторая половина примера 97), то ничего этого, пожалуй бы, в ней не услышали. Скачок на квинту оказывается здесь мелодически предвосхищенным, плавный мелодический спуск заменен свободным перебором всех четырех составляющих напев тонов. Разве что весь напев в целом — свободное чередование тонов в пропорциональном квинтовом тетраорде — соответствует теперь нормам γ -интонирования. Не будь первого, не очень складного поискового куплета, глубинное, раннефольклорное родство напевов было бы не так легко обнаружить.

За всем этим проступает характерная общая закономерность. Чем устойчивее и определеннее сложившаяся в культуре ладо-звукорядная система, тем в более опосредованном и снятом виде обнаруживают себя раннефольклорные мелодико-интонационные

ее истоки. Это можно достаточно наглядно показать, еще раз обратившись к звукорядным структурам разнонациональных вариантов рассмотренной песни. Сопоставив в этом плане первые и вторые половины напевов, мы еще раз обнаруживаем, насколько естественно и закономерно стягивается звуковой состав мелодии от октавной русско-украинской к квинтовым якутской и бурятской ее версиям (звукоряды приведены к общей тонике — *d*):



Очевидный *a*-интонационный разрыв в первой фразе русского образца лишь слегка намечен в якутской песне и вовсе отсутствует в бурятской, где, по существу, варьируется единая однострочная мелодическая формула. Даже стремясь следовать инациональному песенному образцу, бурятский напев остается в жестком звукорядном русле пентатонической системы. И отчасти поэтому возникающая в результате песенная форма оказывается значительно ближе многим традиционным бурятским песням, чем отправному иноязычному образцу. Чтобы подтвердить это, приведу еще одну бурятскую песню о Ленине, разрабатывающую вполне традиционный напев¹:

¹ Дугаров 1974, 16—17.

В мелодике, ладе и форме этой песни действительно больше общего с «Третьим интернационалом», чем между последним и послужившей толчком к его возникновению мелодией русских «Проводов». Решительно обновленное содержание отливается здесь в глубоко укорененную в фольклоре строфическую форму с ее многослойным синтаксическим и образным параллелизмом. И в этом нетрудно усмотреть аналогию со звуковысотным строем анализируемых бурятских мелодий. Незыблемая ладозвукорядная система канонической пентатоники оказывается способной вобрать в себя инациональные интонационные обороты, сплавив их в новом единстве с традиционной песенной мелодикой.

В подтверждение этого приведу еще один показательный пример из того же бурятского сборника — песню «Златоглавая Москва», мелодия которой соединяет широкий полтораоктавный размах старинных протяжных песен с энергичной поступью современных песенных маршей¹:

Подобно тому, как в приведенной поэтической строфе непременно сталкиваются довольно далекие образные сферы, традиционный четырехопорный кварто-квинтовый каркас этой сугубо пентатонической по своему характеру мелодии объединяет в целое весьма разнообразные по происхождению интонационные обороты. Пентатоника как бы еще раз демонстрирует здесь свою устойчивость и органическое ладофункциональное своеобразие.

В этой связи стоит, очевидно, сделать некоторое методологическое отступление и высказать несколько общих замечаний, в частности, — по поводу проблемы пентатоники, до сих пор не нашедшей удовлетворительного во всех отношениях теоретического истолкования.

Обычно рассмотрение пентатоники начинается и нередко ограничивается сугубо звукорядными ее проявлениями. И с этой точки

¹ Подстрочный перевод текста (Дугаров 1974, 7):

Возлежит на ложе из цветов
Грозный всемогущий лев.

Всем известен в СССР
Ленин-учитель, Ленин.

зрения систематизация пентатонических образований особых трудностей не представляет: их основные разновидности выстраиваются в кристаллически ясную замкнутую систему. Что же касается ладофункциональных трактовок пятиступенного комплекса, то в этой области накопилось едва ли не наибольшее количество теоретических предубеждений.

До сих пор пентатонические явления обычно рассматриваются как ладоинтонационная предтеча диатонического мышления, как недостаточно развитые его формы (неполная диатоника — пятино не семиступенность). С этих позиций легко объяснимы и «пропуски» ступеней, якобы отличающие пентатонику от диатоники и поиски (а соответственно — и нахождение) тонико-субдоминантно-доминантных отношений, аналогичных функциональной триаде гармонических ладов (лишь в несколько ослабленном виде), и адресованные композиторам ободрающие призывы к выходу за пределы пентатоники, к ее развитию до диатонической семиступенности и далее к хроматизации.

Значительно плодотворнее оказывается представление о дивергентном — независимом и контрастном — развитии диатоники и пентатоники, основанных на противостоянии определяющих их ладоинтонационных принципов мышления.

Принцип пентатонической системы интонирования — устойчивая и непротиворечивая координация акустически созвучных и функционально однородных мелодических опор, в то время как диатонический принцип заключается в последовательной иерархической субординации и непосредственном сопряжении функционально поляризуемых ступеней. В сложившейся, канонически завершенной пентатонике мелодический голос словно взвешен в разреженном, лишенном острых тяготений высотном пространстве. Свободно, без видимых усилий преодолевает он звуковысотную гравитацию, взмывая в широкое, порою едва ли не двухоктавном певческом диапазоне. Иным представляется в этом свете модус диатонического тона. Его утверждение всякий раз связано с переживанием межтоновых отношений, с преодолением вязкой структуры ладовых тяготений.

Если в пентатонике звук парит, то в диатонике он принужден каждый раз завоевывать намеченную высоту, тянуть нить напряжения от тона к тону. Это вовсе не означает, что в диатонике невозможны или слишком затруднены широкие мелодические скачки, изящные звуковысотные пируэты. Однако их выразительность основана в значительной мере на преодолении функциональных тяготений, а не на их снятии, как это происходит при переходе в пентатонику. Кто наблюдал летящий бег джейранов или стремительно-плавные полеты лыжников — прыгунов с трамплина, легко согласится, что в отличие от птичьего парения, в обоих этих случаях слишком длительный отрыв от земли чреват серьезными неприятностями. Каждый мелодический скачок в диатонике должен быть соответствующим образом пережит и подготовлен, в то время как пентатоническая система звукоотношений этого не требует.

Таким образом, не историческая преемственность, а изначальное противостояние характеризует истинное соотношение пентатонического и диатонического принципов интонирования. Два параллельных и несходных по своей музыкально-семантической природе мелодико-интонационных русла, а не последовательные этапы единого песенного потока — таково истинное, с моей точки зрения, взаимодействие пентатонического и диатонического мышления, находящего воплощение в противостоянии конкретных народно-песенных культур¹.

Легко предвидеть возражения подобной точке зрения. Чем объяснить, скажем, непринужденность широких мелодических пассажей в развитой диатонической музыке или наличие столь часто обнаруживаемых элементов пентатоники в бесспорно диатонических по своей природе народно-музыкальных традициях? Первая чаще всего определяется особой (резонирующей) ролью выдержанной гармонии. «...Если мелодия благодаря поддержке гармонии нередко легко и беспрепятственно взлетает по тонам трезвучия на полторы-две октавы, то может ослабнуть ощущение интонационных напряжений, связанных с мелодическим подъемом и вообще с преодолением высотных расстояний»². (Это рассуждение, по существу, примиряет различные точки зрения, ибо полнозвучный пентатонический комплекс в целом выступает как изначально заданная и постоянно выдерживаемая «гармоническая вертикаль».) То же, что принято называть «элементами пентатоники», на поверку в большинстве случаев оказывается не более, чем чисто звукоядными совпадениями с пентатонической интервальной шкалой, имеющими вполне диатоническую природу. Не включенные в целостную систему межтоновых отношений, свойственных истинно пентатоническим образованиям, сами по себе они не несут ее интонационных смыслов и потому легко включаются в иные, диатонические системы отношений³.

¹ Еще одна вольная аналогия может помочь осознать противоположность двух ладомелодических принципов. Своего рода звуковысотный резонанс, в котором пребывают ступени пентатонической системы, сообщает их функциональному сопряжению свойства интонационной «сверхпроводимости». В ее особым образом организованном звуковом пространстве высота любого входящего в нее тона значительно доступнее, чем в диатонике. Энергия свободного ладомелодического движения в условиях пентатонного звукоядра подолгу не иссякает так же, как, почти не встречая сопротивления, распространяется на большие расстояния звуковой сигнал в некоторых температурно определенных слоях морской воды. И это резко противоречит ощущениям, возникающим при воспроизведении подчеркнуто диатонической мелодики. Не случайно Б. Л. Яворский называл подобное диатоническое интонирование «тяжелым», весомым, а соответствующие ему интонации — «трудовыми интонациями».

² Мазель 1982, 264. В беседе по поводу данной цитаты Л. А. Мазелем была высказана мысль о необходимости различать два типа напряжений — собственно интонационное (ладовое) и чисто физическое (голосовое), которые могут по-разному реализовываться в обоих типах звукоядов, как в диатонических (в том числе и в мелодике раннемодалного склада), так и в пентатонных.

³ Хорошим примером псевдопентатонической мелодики может служить начало вокальной партии романса С. Рахманинова «Сирень», которое лишь в контексте нашего привычного — с точки зрения полной диатоники — восприятия и

Как видим, взаимодействие разных способов интонирования, наблюдаемое как в отдельном песенном образце, так и при выходе за пределы отдельно взятой культуры, способно многое подсказать исследователю исходных принципов интонирования. Правда, результаты компаративных изысканий (по сравнению с изучением одной какой-либо культуры), как правило, представляются менее доказательными, поскольку основания для сравнения различных культур могут оказаться существенно расходящимися. И все же можно предположить, что обнаруживающиеся в сопоставительных анализах общие моменты имеют отношение к универсальным явлениям. Выявляемые в типологически несходных культурах, они в конечном счете сводятся к единым закономерностям, и закономерности эти являются отнюдь не иллюзорными, рождаемыми взглядом стороннего наблюдателя. Очевидно, в основе всего лежит единая логика, в силу различных условий существования музыкальных культур разводящая их в бесконечном интонационном разнообразии.

Как бы то ни было, говоря о межкультурных сопоставлениях, следует подчеркнуть, что и в них собственно музыкальные закономерности проявляют себя не изолированно, но также во взаимосвязи с закономерностями речевыми. Речь и музыка оказываются соотносенными по принципу комплементарности (или, что то же самое, по принципу дополнительной дистрибуции), то есть взаимосвязанного распределения пространства выразительных возможностей. Дополняя друг друга, они образуют единство звуковой культуры данного народа. И потому можно сказать, что особенности национальной речи определенным образом обуславливаются особенностями музыкального интонирования, и наоборот. Изменения в одном из потоков звукового общения влекут за собой встречную эволюцию в другом. Одно без другого, как правило, необъяснимо.

Здесь мы сталкиваемся с общими проблемами понимания. Музыка оказывается отнюдь не общедоступным языком, хотя ее смыслы носят значительно более обобщенный характер, чем конкретные смыслы вербальных языков. Более того, не выяснив особенностей звуковой организации речи, мы не можем до конца постигнуть и принцип соответствующего ей музыкального восприятия. Чтобы приблизиться к более или менее адекватному пониманию интонационной музыки, необходимым оказывается хотя бы приблизительное представление об интонационных закономерностях соответствующего языка. И это, кстати сказать, в свою очередь заставляет нас по-новому взглянуть на взаимоотношения

производит особое образно-выразительное впечатление. В контексте восприятия истинно пентатонических культур образная семантика подобной мелодии может оказаться существенно иной.

Другой показательный пример особой выразительности пентатонных образований, воспринимаемых в условиях диатонических в целом культур — средняя часть «Voiles» К. Дебюсси, обрамленная характерными целотоновыми комплексами. (Подробнее об анализе данной прелюдии, выполненном И. Рачевой, см.: Мазель 1972, 469—470.)

пения и речи в любой, в том числе и в родной для нас интонационной культуре.

Обратимся для примера к ситуации с вьетнамской музыкой. Общеизвестно, что вьетнамская речь, как и китайская, тональна (притом, что оба эти языка, будучи, по терминологии лингвистов, «изолирующими», во многом отличаются друг от друга). Определенным образом урегулированная звуковысотность задана, как бы задействована, запрограммирована в самой ее смыслообразующей структуре. Уже по одному этому интонационная сфера вьетнамской песенной речи должна коренным образом отличаться от близких нам музыкальных систем. Та позиция, которая занята у нас мелодическими компонентами, во вьетнамской культуре во многом потеснена разговорной речью, поэтому в первоосновах своих вьетнамская музыка вынуждена была развиваться иными путями¹.

Если пение и речь, составляющие вместе единый звукоинтонационный опыт культуры, действительно организованы по принципу дистрибутивного контраста, та различия в глубинной структуре словесных языков не могут не породить не менее существенных отличий в строении языков музыкальных. Принципиально иное слово рождает принципиально иную музыку².

Не следует, разумеется, понимать дистрибутивный принцип в рассматриваемой нами области слишком прямолинейно. Если разговорная речь тональна и, соответственно, сближается с нашим представлением о пении, то это отнюдь не означает, что соответствующая ей музыка должна быть более близкой к разговорному языку. Ее отличия от последнего, как и от европейской тональной музыки, могут концентрироваться в иных плоскостях — тембровой, ритмической, артикуляционной. Важно, что отличия эти не могут не быть существенными, если доказана принципиальная разнотипность сравниваемых вербальных языков и если, разумеется, национальная музыкальная культура развита достаточно органично.

¹ В последние годы в СССР осуществлено несколько теоретических исследований, непосредственно сопоставляющих вьетнамскую речевую и песенную интонационность. Среди них — выполненные в Киеве работы Фам Ли (1974, руководитель В. А. Матвиенко) и Зоан Ньо (1982, руководитель В. Я. Самохвалов). В последней работе прослежены не только ладоинтонационные, но также ритмические и композиционные последствия высотной организации вьетнамской разговорной речи для формирования национального песенного мелоса (см.: Зоан Ньо. Песенный фольклор и современная массовая песня Вьетнама. К вопросу об эволюции общих закономерностей мелодической системы вьетнамской песенности. Автореферат кандидатской диссертации. — Киев, 1982).

Специальное рассмотрение принципов взаимодействия речи и пения принято также в диссертациях Нгуен Ван Нама «Существенные черты традиционной музыки Вьетнама» (Ленинградская консерватория, 1981, руководитель А. П. Островский) и Нгуен Синя «Коренные свойства музыки Вьетнама» (ГМПИ им. Гнесных, руководитель Ф. Г. Арзаманов).

² Подтверждение этому можно найти, не выходя за пределы европейского композиторского опыта. Техника перевода речевой выразительности в выразительность музыкальную проанализирована в многочисленных исследованиях классической и современной вокальной музыки. Недавно об этом на материале советских камерно-вокальных циклов последнего времени талантливо и популярно написал ленинградский музыковед Б. Кац в своей книге «Стань музыкой, слово» (Л., 1983).

но и полнокровно. Не признать же полноценность тысячелетиями функционирующей культуры было бы непростительной уступкой европоцентризму и расовым предрассудкам, теперь уже окончательно изживаемым в музыкальной сфере. Что же касается лингвистических сопоставлений, то сравнительное изучение языков, в частности европейских и восточных, продвинулось в наше время достаточно далеко и в значительной степени подкреплено компьютерными исследованиями¹.

После невольно затянувшегося экскурса в увлекательную область межнациональных сопоставлений в фольклоре, остается кратко сказать о двух других объектах возможного приложения методов раннефольклорного анализа — о творчестве некоторых современных композиторов и о музыке композиторов-классиков.

Что касается первых, то достаточно, очевидно, вновь адресовать читателей к уже рассмотренным в настоящей работе образцам, иллюстрирующим приложимость некоторых раннефольклорных представлений к интонационным поискам современных профессиональных музыкантов (см. примеры 7, 9, 13, 29—31).

В подобном раннефольклорном ключе имеет смысл перепрочесть иной раз не только сравнительно хорошо известные пласты современного фольклора или частично возвращающиеся к предтоналным нормам эксперименты современных композиторов, но и развитую, традиционно-тональную мелодику венских классиков. В ней так же, как и в любой другой музыке, порой обнажаются глубоко скрытые, «подпочвенные» слои, продолжающие питать ее интонационную выразительность. Остаточные следы α - и β -смыслов при желании можно без труда услышать, например, в главной партии до-минорного моцартовского фортепианного концерта. Гибкая мелодическая линия рельефно оттенена здесь широкими сверхоктавными бросками, заполняемыми чуть позже не менее выразительными плавно арпеджированными спусками²:



¹ Аналогичная работа в какой-то мере проделана и этномузыковедами. Сошлюсь на результаты американского кантометрического проекта, осуществленного под руководством Алана Ломакса (см.: Ломакс 1968). Теперь, между прочим, складываются условия для проверки с помощью соответствующих машинных программ выдвигаемого нами принципа дополнительной дистрибуции в структурировании пения и речи.

² На очевидное соответствие этой темы α -интонационному принципу обратил внимание В. П. Бобровский.

Подобная перемежающаяся двухрегистровость, представляющаяся естественным развитием α -интонационного принципа, была одним из излюбленных приемов у мастеров старой скрипичной музыки. Она являлась у них действенным способом насыщения сольной одноголосной фактуры внутренне напряженным скрытым голосоведением. Образцы подобной регистрово расслоенной инструментальной мелодики, очевидно, у всех на слуху, и потому не стану умножать число нотных примеров¹.

Конечно, сквозь ладоинтонационную толщу музыкальной классики следы доладового мышления доходят до нас не чаще, чем частицы первичного космического излучения сквозь плотные слои атмосферы. Чтобы зарегистрировать их, здесь тоже требуются специальные экранлирующие установки и упорные наблюдения. Но если в результате наблюдений — пусть только косвенно и лишь в немногих случаях — нам открываются все те же исходные α -, β - и γ -интонационные смыслы, то в целом это что-нибудь да значит! По меньшей мере, это позволяет считать, что предложенная в данной работе гипотеза имеет право на существование.

Каково же в экстрактивном виде существо выдвигаемой гипотезы о происхождении и становлении звуковысотно упорядоченного пения? На каких методологических предпосылках она основывается и к каким конкретным выводам приводит?

Прежде чем приступить к резюмирующему ответу на эти вопросы, необходимо вновь вернуться к некоторым руководящим принципам, почерпнутым мною в высказываниях К. В. Квитки.

Привычные логические ходы ведут нас от простого к сложному. В мелодической же области и, в частности, в сфере ладозвуковой путь этот представляется отнюдь не бесспорным. Принципиальное самоограничение и стремление к простоте и ясности — один из извечных законов искусства, и как очевидное проявление этого закона уже на исходных рубежах музыкальной эволюции можно представить себе вычленение немногих, но вполне определенных высотных уровней из первичного блуждания по ничем не

¹ Можно было бы обнаружить сходные явления в некоторых фортепианных сонатах Бетховена. Например, в кульминации экспрессивно-сдержанной темы медленной части В-диг'ной сонаты (ор. 22), где обращает на себя внимание выразительный двухоктавный скачок, заполняемый затем плавным спуском к среднему интонационному уровню:



Разумеется, условия, в которых осуществлен этот эмоциональный «прорыв», заведомо далеки от раннефольклорных. И тем не менее отдаленная генетическая связь с исходным принципом α -интонации и здесь в какой-то мере ощущается.

ограниченным частотным пределам, доступным человеческому голосу.

Переход к ограниченным шкалам, рассматриваемый под внешне-незвукорядным углом зрения, безразличным к внутренней осмысленности затрагиваемых звуков, не может не представляться некоторым регрессивным сдвигом, хотя по существу своему он таковым, конечно, не является. «Степень технической сложности не может быть безусловным критерием для отнесения мелодии к древнейшему или позднейшему периоду, потому что, как показывает история общей техники и культуры, люди не всегда познавали более простые вещи раньше, чем более сложные», — писал еще в начале века К. В. Квитка (Квитка 1973, 14).

В таких случаях вообще можно спорить о приложимости понятий прогресс и регресс к частным аспектам достаточно сложных эволюционных процессов. В живой природе и обществе хорошо известны случаи весьма противоречивого сочетания прогрессивных и регрессивных тенденций в рамках единого необратимого развития¹. Тем более, что простой количественный рост (например, числа затрагиваемых тонов или общего диапазона звучания) вовсе не однозначно связан с направленностью качественных изменений. И все же хотелось бы здесь заметить, что в конкретно-историческом рассмотрении некоторых периодов и ситуаций развития отдельных фольклорных культур сама по себе идея регресса может с методологической точки зрения оказаться не менее плодотворной, чем идея всеобщего и неуклонного прогресса, к которой все мы, наследники европейской цивилизации, так или иначе привержены. Если не ошибаюсь, тот же К. В. Квитка первым и едва ли не единственным среди отечественных музыковедов-фольклористов высказал мысль об известной художественной результативности регрессивного развития, не умаляющей, разумеется, значения общей идеи исторического прогресса. «Регресс может выявляться в виде негативной эволюции и создавать новые, еще неизвестные формы», — писал он, подчеркивая одновременно, что в тех случаях, когда «физические и социальные условия низводят какой-либо народ до его теперешнего низкого общего уровня», народ этот способен «удерживать прежний уровень в музыкальной сфере или деградировать в этой последней не так быстро, как в других» (Квитка 1973, 19).

Хотелось бы еще в этой связи позволить себе фрагментарное сопоставление уже высказанных другими исследователями мнений, касающихся одного уже вскользь затрагивавшегося нами ранне-

мелодического парадокса. Само понятие простого и сложного в применении к непривычным нам мелодическим культурам оказывается нередко спорным и обманчивым. Различные, в равной мере далекие для нас образцы экзотического или «примитивного» пения предстают в нотных записях то как удручающе элементарные, наводящие уныние своим кажущимся однообразием, то как загадочно сложные, совершенно непонятным образом удерживающиеся в многовековой традиции несмотря на свою, также кажущуюся высотную неупорядоченность и внешнюю хаотичность.

В первом случае от нас ускользает обилие непередаваемых на нотной строчке выразительнейших нюансов, составляющих не внешнее украшение, а внутренний, глубоко содержательный смысл высотно ограниченной мелодики. И здесь хочется привести слова аргентинской исследовательницы Изабель Аретс (МКСЛА 1974, 282), описывающей показательное в этом смысле пение коренных жителей северо-восточной аргентинской провинции Вальес-Кальчакис: «Готовясь петь, они становятся в круг, и один из них громко читает слова песни. После этого они начинают петь в унисон, иногда всего на три ноты. Эти ноты могут быть теми, что и в нашем мажорном аккорде, но в то же время подчас столь на них непохожими! Кенко, так называют здесь вокальные украшения, превращает жесткий остов, который мы получаем, записав какую-нибудь из этих песен на нотной бумаге, в нечто живое, красочное, странное и исполненное глубокого чувства...»¹.

С другой стороны, нередко способ, которым охватывается весьма сложное и для нашего слуха распадающееся на слабо согласующиеся части звуковысотное целое в мелодике, подобной, скажем, рассмотренной нами австралийской эпической песне (см. пример 36), пока что не ясен. Однако трудно допустить, что он вообще не существует, ибо что тогда позволяет упоминавшимся чукотско-эскимосским ансамблям, например, петь в строгом унисоне развивающиеся вне температуры многоступенные мелодии?

Неизменная повторяемость этих напевов при всей сложности их формы и прихотливости ритмики, и особенно точность хорового унисона, способны поставить европейца в тупик, как оставляют нас в недоумении хоровые унисоны, скажем, в калмыцких протяжных песнях или в музыке ацтеков, по поводу которой уместно здесь привести характерное высказывание Карлоса Чавеса (МКСЛА 1974, 201): «Кажется очевидным, что ацтеки либо обла-

¹ Многочисленные подтверждения того, что многие народы мира нередко обходятся не более, чем тремя тонами для создания полноценных художественных мелодий, привел в своем известном исследовательском этюде «Sur une mélodie gusse» К. Брайлоу (1953). Л. Пиккен в статье «Трехзвучные музыкальные инструменты в Китайской Народной Республике» констатирует, что «музыка, содержащая менее пяти звуков, могла служить ритуальным целям во времена династии Инь» и что и сейчас в Китае существуют народности, песенная мелодика которых ограничивается двумя-тремя ступенями. «В этой области, как и повсюду в мире, — считает он, — три звука могут в равной мере характеризовать самостоятельное музыкальное искусство; такое искусство существовало в прошлом, существует и в настоящее время» (МНАА 1969, 315).

дали особым предрасположением слуха (что трудно допустить. — Э. А.), либо выработали какой-то специальный и глубоко в них укоренившийся способ восприятия, которым мы ныне не обладаем (ибо столетиями культивировали у себя иной. — Э. А.). Во всяком случае, они были способны интегрировать в одно значимое целое несоизмеримые для европейского мышления звуковые планы сталкивающиеся в их музыке».

* *
*

Переходя, наконец, к резюме, остается высказать еще одно дополнительное соображение. Оно касается основного, примененного здесь метода — метода моделирования объектов, с трудом поддающихся фиксации.

Во вступительном разделе этой работы (с. 27) в качестве одной из основных ее целей — наряду с попыткой наметить исходные вехи на пути исторического становления развитых форм мелодической звуковысотности — было выдвинуто построение нескольких рабочих моделей теоретического осмысления элементарных (изначальных) принципов формирования высотных структур сольно-вокального склада.

К поискам различных косвенных методов изучения, то есть, по существу, — именно к моделированию, исследователя раннефольклорного мелоса подталкивает неопределенно-множественный характер самого материала. Попытки — разнообразные и порой весьма неожиданные — привлечь эти методы к изучению ранневысотных фольклорных структур тем более оправданны, что и во многих других областях знания техника моделирования, понимаемого в современной логике как умозаключение по аналогии¹, используется достаточно широко и, главное, прилагается к явлениям аналогичной сложности и динамической незавершенности.

Так с помощью более или менее вольных аналогий и системы взаимодополняющих параллелей, заимствованных из нескольких естественнонаучных и искусствоведческих областей, не только удается уточнить соотношение основных (фундаментальных для избранного ракурса) теоретических понятий «звукоряд — лад — интонация». Приоткрывается также возможность привлекать в качестве подсобного аналитического материала, гипотетически воспроизводящего пути исторического становления звуковысотных структур в труднодоступном, по существу, скрытом от исследователя архаическом мелосе, отдельные творческие эксперименты современных композиторов — от Стравинского раннерусского периода, старых и новых атоналистов до молодых представителей многонационального советского новофольклорного течения.

Подобное (понятое в самом широком смысле слова) моделирование трудно фиксируемых объектов и является методологиче-

ским стержнем предпринятого исследования, автору которого с исторически оправданной неизбежностью приходится иметь дело с нотными расшифровками напевов, порой принципиально ненотируемыми. К стати сказать, и самый процесс нотной записи может быть понят как тоже своего рода моделирование, а анализ нотных текстов, выполненных собственноручно или принадлежащих другим исследователям, — как работа с визуальными моделями, то есть с результатами неизбежно схематизирующего перевода звучащих и воспринимаемых исключительно на слух (и притом во вполне конкретных исторических условиях) объектов в принципиально иное, и образительное качество (также имеющее свою историческую традицию восприятия).

Недостаточная высотная упорядоченность раннефольклорной мелодики заставляет считать подобные нотно-визуальные модели, мягко говоря, не вполне адекватными в звуковысотном отношении (как, впрочем, в тембровом, агогическом и даже метроритмическом). Ибо моменты упорядочения сплошь и рядом вносятся в них в самом процессе нотирования.

Резюме

Подводя итоги предпринятого анализа разнонациональных архаических напевов, следует констатировать, что исследование исходных форм звуковысотной организации народно-песенной мелодики велось в данной работе исходя из следующих предварительных соображений:

0.1. Выявление принципов высотного урегулирования архаического мелоса осуществимо только при непредвзятом теоретическом подходе, свободном от большинства устоявшихся представлений. Развитую тональную мелодику следует рассматривать при этом не как норматив, а как частный случай высотной организации напевов. Иначе проявления ранних стадий мелодического мышления неизбежно должны будут восприниматься как аномальные, не имеющие самостоятельного значения. Иными словами, необходима широта подхода, позволяющая охватить, наряду с теоретически описанными звуковысотными системами, весь разнохарактерный раннефольклорный мелодический материал.

0.2. Отбор и классификация анализируемого материала не должны производиться на основании одних лишь эстетических критериев, обнаруживающих свою ограниченность по отношению к широкому спектру наблюдаемых явлений. К раннефольклорной песенной практике и ее развитию не всегда применимы понятия простоты или сложности звуковысотной организации, а равно и связанные с этим категории прогресса и регресса в данной области.

0.3. Строго говоря, изучение процессов становления и эволюции звуковысотных систем требует конкретно-исторического рассмот-

¹ Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. — М., 1976, с. 360—361.

рения, поскольку сущность звуковысотного структурирования обнаруживает себя прежде всего как проблема историко-генетическая. Однако, ввиду крайней затрудненности непосредственного исторического рассмотрения изустно бытующей музыки, исследования ее по необходимости принимают форму историко-логических изысканий.

0.4. Начальные формы звуковысотной организации имеют преимущественно вокальную, голосовую природу, по отношению к которой инструментальная музыка выступает во многом как явление производное. Исходными при этом представляются навыки сольной вокализации, хотя практика совместного пения с самого начала является мощным корректирующим фактором. Все это обуславливает единство логических норм первоначальной звуковысотности, предопределенных общностью акустико-физиологических условий порождения и восприятия певческого звука.

0.5. Высотная организация раннефольклорного пения выступает в синкретической связанности со всеми другими сторонами мелодического целого — временной (метроритмической и композиционной), словопроизносительной, артикуляционной, жестовой. Особенно неразрывна высота звука с его тембровыми характеристиками, в начальных видах пения нередко выступающими на первый план и имеющими смыслонесущее значение.

0.6. В силу этого нотная фиксация раннефольклорных мелодий представляется достаточно проблематичной. Прочно связанное своим происхождением с представлениями о тональности европейского склада, пятилинейное нотное письмо отнюдь не всегда способствует адекватному пониманию исходных норм мелодического сознания. Тем не менее оно остается во многих отношениях незаменимым инструментом звуковысотного анализа и в этом качестве нуждается в дальнейшем совершенствовании, в частности, путем введения более дробной, чем полутоновая, темперации, способствующей формализации и операционализации звуковысотного анализа.

0.7. Углубленное исследование архаической мелодики предполагает предварительную обобщенную систематизацию ее по принципам вокализации, проводимую отчасти на интуитивных основаниях. Это позволяет наметить (в самом общем плане) звуковысотную типологию раннефольклорного мелоса и представить его развитие в качестве своего рода системы-процесса. Выявляемые таким путем исходные принципы вокализации, обладающие каждый своей сферой выразительных возможностей, с самого начала могут вступать во взаимодействие и обнаруживать способность к взаимосвязанному развитию. Их остаточное действие может проследиваться вплоть до развитых форм современной музыки, нередко намеренно возвращающейся к истокам мелодического мышления.

0.8. Историческое напластование выразительных средств их многослойный контрапункт в любом функционирующем песен-

ном стиле позволяют использовать в качестве источников информации об исходных принципах звуковысотной организации практически любую песенную мелодику (рассмотренную, разумеется, под определенным углом зрения). Преимущественное же значение в этом отношении приобретают детский фольклор, произвольное музыкальное самовыражение взрослых и пение с явно выраженными дефектами.

0.9. Дополнительную проблему в исследованиях раннего мелоса составляет выработка корректной терминологии, четкое определение основных понятий. В качестве вспомогательного приема с этой целью могут использоваться перекрестные аналогии (уточняющие и корректирующие друг друга сравнения, почерпнутые из разных областей знания). Вместе с возрастающей достоверностью нотаций и разработкой новых способов наглядной фиксации звука это создает предпосылки для алгоритмизации звуковысотного анализа и компьютерной проверки выдвигаемых гипотез относительно зарождения и развития звуковысотных систем.

1.0. Переходя к сути избранного в данной работе подхода, необходимо подчеркнуть, что постепенное становление устойчивых и выразительных звуковысотных комплексов представляет собой триединый процесс, который характеризуется:

- а) формированием определенных состояний (концепций) мелодического тона;
- б) выработкой того или иного типа межтоновых (функциональных) отношений;
- в) сложением и постепенной стабилизацией звукорядов (высотных шкал).

Рассуждая логически, следует допустить, что вполне оформившейся мелодике тонального склада должны предшествовать стадии, отличающиеся относительной звуковысотной неупорядоченностью (отсутствием фиксированных звукорядов либо их подчеркнутой изменчивостью), не до конца оформившимися межтоновыми отношениями и особыми, предварительными состояниями мелодического тона. Естественно, что последнее (концепция тона) выступает в качестве основополагающего момента, предопределяющего и характер межтоновых отношений, и особенности их звуковысотной проекции.

Рассмотрение самого разного мелодического материала и, прежде всего, наиболее архаичных пластов народного пения позволяет вычлнить, как минимум, три наиболее общих вокализационных принципа, характеризующих звуковысотность на ранних этапах формирования песенной мелодики (принципы эти обозначены начальными буквами греческого алфавита).

1.1. Суть α -принципа не связана с отчетливо воспринимаемой высотой звука и заключается в оперировании внутренне недифференцированными голосовыми темброрегистрами. При подобном контрастно-регистровом пении высота звука, будучи поглощена тембром и как бы растворена в нем, еще не является

смыслонесущим компонентом музыкальной речи¹. Нотная запись α -мелодики в какой-то мере дезориентирует восприятие, поскольку придаст характер высотных отношений, по существу, вневысотным факторам. Очевиднее всего данный принцип вокализации обнаруживает себя в широкодиапазонных экстаических плачах-голошениях (см. примеры 1, 2 и 6).

1.2. При β -интонировании высота звука воспринимается вполне отчетливо, однако она находится при этом в непрерывном изменении, соскальзывании². Такого рода глиссандоподобные тоны, чаще всего нисходящие, также весьма условно фиксируются в нотных знаках, придающих им видимость дискретных образований. Этот вид пения чаще всего наблюдается в жанрах, связанных с речевой артикуляцией, а также в разного рода зовах (примеры 91 и 18).

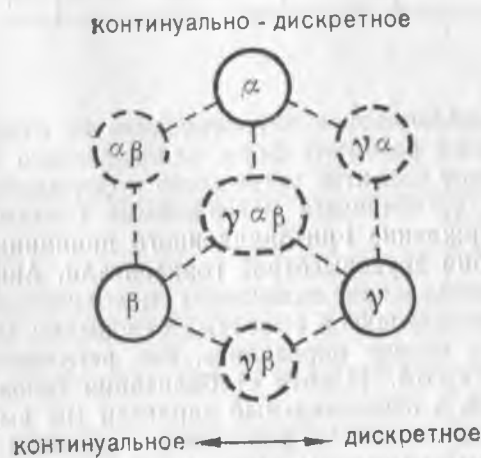
1.3. Более всего соответствует представлениям о высотной определенной пении γ -принцип — оперирование несколькими мелодическими ступенями в пределах одного голосового регистра. Но, в отличие от тонального пения, высотные соотношения γ -тонов могут существенно изменяться при их повторении. Вместе с тем изменения эти носят постепенный характер, позволяющий интегрировать разновысотные варианты тона в одну плавно трансформирующуюся ступень³. Такое подвижно-ступенное, высотное-нестабильное пение в незакрепленных звукорядах является непосредственной предтечей тонального пения и встречается в самых разнообразных песенных жанрах (примеры 84—85).

1.4. Исходные принципы вокализации могут реализоваться независимо друг от друга, образуя три самостоятельных класса раннефольклорной мелодики. Разумеется, было бы опрометчивым полностью исключать вероятность обнаружения в дальнейшем и других принципов исходного интонирования, скажем, какого-либо δ -интонирования. Но даже если этих принципов действительно только три, классификационные возможности раннефольклорного мелоса достаточно широки, поскольку эти принципы могут выступать в различных сочетаниях, чередуясь либо непосредственно взаимодействуя в пределах одного напева. Совместное проявление двух или всех трех принципов позволяет выделить еще четыре класса ранней мелодики: $\alpha\beta$ (пример 26), $\gamma\beta$ (пример 21), $\gamma\alpha$ (примеры 5 и 93), и $\gamma\alpha\beta$ (примеры 25, 28, 39).

В любом случае присутствие в напеве разных голосовых регистров может рассматриваться как проявление α -мелодического принципа, наличие ниспадающего мелодического контура и глисс-

андирующих тонов — как действие β -принципа, а оперирование разновысотными вариантами одних и тех же ступеней — как реализация γ -интонационности.

В целом соотношение рассмотренных классов дает представление о взаимодействии континуального и дискретного начал в высотной структуре раннефольклорной мелодики и может быть отражено в следующей схеме:



1.5. Предложенная классификация допускает введение количественных оценок и построение иерархического ряда соответственно выразительным возможностям конкретных типов мелодики. Естественно, наименьшие возможности имеет в этом отношении β -мелодический принцип (как сплошь глиссандирующее, предельно континуальное звукоизвлечение). Напротив, наибольшими выразительными ресурсами обладает γ -пение (как предельно дискретное в условиях подвижных звукорядов). Соответственно, промежуточное положение занимает континуально-дискретное по своей природе контрастно-регистровое интонирование (α -принцип — континуальность на уровне тонов и дискретность на уровне регистров).

Если принять за единицу содержательные возможности β -интонирования и допустить, что с переходом к α -, а затем к γ -мелодике эти возможности, условно говоря, удваиваются, то упорядочение семи классов раннефольклорного пения можно произвести с помощью так называемого малого квадрата Вейтца (возможности смешанных классов оцениваются путем суммирования показателей взаимодействующих в них принципов)¹:

¹ См.: Хадеева-Быкова А. А. Эвристические возможности квадрата Вейтца. — В сб.: Методический бюллетень Военного института иностранных языков. М., 1971, № 5, с. 191—209. (Минус над индексом означает отсутствие данного признака.)

¹ Если необходимо было бы найти иноязычный эквивалент понятия, то, вероятно, более всего подошло бы немецкое *Klangfarbengesang* (по отдаленной аналогии с шёнберговским *Klangfarbenmelodie*).

² Поскольку высотная сторона β -интонирования зачастую тесно связана с распределением певческого дыхания, то для отражения этой его стороны могло бы оказаться целесообразным понятие *Atmungsmelodie* (мелодика дыхания).

³ В немецком терминологическом ряду этот вид пения можно было бы обозначить как *tonhöhenmäßig labiler Gesang*.

	$\alpha^{(2)}$			$\bar{\alpha}$
$\beta^{(1)}$	$\alpha\beta^3$	$\gamma\alpha\beta^7$	$\gamma\beta^5$	β^1
$\bar{\beta}$	α^2	$\gamma\alpha^6$	γ^4	—
	$\bar{\gamma}$	$\gamma^{(4)}$	$\bar{\gamma}$	

1.6. Раннефольклорное интонирование не отделено «китайской стеной» от более развитых форм мелодического пения. Напротив, его историческое развитие устремлено к формированию тональных комплексов с устойчивыми межтоновыми связями (t-интонационность¹). Утверждение t-интонационного принципа происходит по мере завоевания звуковысотной горизонтали. Акцент при этом с простого сопоставления подвижных мелодических тонов переносится на закрепляющиеся высотные отношения между ними. Возникает то, что можно определить, как регламентированный звуковысотный строй. И хотя стабилизация тонов носит при этом не абсолютный, а относительный характер (их высота продолжает варьироваться в пределах достаточно широких интонационных зон), высотным смещениям начинает подвергаться не столько отдельные тоны, сколько устойчивая их совокупность — строй напева в целом (примеры 84—85).

1.7. С формированием t-мелодических комплексов происходит качественное изменение звуковысотных структур. Их выразительные возможности заметно возрастают, так как дискретное начало окончательно преодолевает моменты высотной континуальности. Вместе с тем утверждающиеся тональные отношения не исключают полностью действия ранее рассмотренных принципов интонирования. Однако эти последние отступают на второй план, как бы переходят в план подсознания, образуя своего рода фон для действия более сильного (в иерархии выразительных возможностей) t-принципа.

Сопровождающая переход к тональным системам стабилизация звукорядов препятствует свободному проявлению ранних принципов интонирования, существенно ограничивает их действие. И хотя на зрелых этапах развития мелодического пения иногда могут складываться условия для неожиданной активизации первоначальных принципов интонирования, в целом обнаружение следов их действия требует специальных аналитических усилий. При этом можно руководствоваться следующими соображениями. Подчерк-

¹ Продолжая немецкие терминологические аналогии, такого рода пение следовало бы обозначить как *tonhöhenmäßig stabiler Gesang*.

нутое противопоставление в тональном напеве разновысотных попевочных блоков может рассматриваться как несущее остаточные α -смыслы, широкодиапазонные нисходящие обороты (особенно связанные с распеванием слогов), а также скользящие ходы — как проявления β -интонирования, наличие же переменных ступеней в звукоряде — как результат развития γ -мелодического принципа.

1.8. Поскольку с переходом к t-интонированию действие α -, β - и γ -принципов полностью не прекращается, общая иерархия всех возможных типов звуковысотной организации напевов может быть получена с помощью большого квадрата Вейтча, предусматривающего упорядочение четырехкомпонентных наборов:

	$\alpha^{(2)}$			$\bar{\alpha}$	
$\beta^{(1)}$	$\alpha\beta^3$	$\gamma\alpha\beta^7$	$\gamma\beta^5$	β^1	\bar{t}
$t\beta$	$t\alpha\beta^{11}$	$t\alpha\beta^{15}$	$t\gamma\beta^{13}$	$t\beta^9$	$t^{(8)}$
$\bar{\beta}$	$t\alpha^{10}$	$t\gamma\alpha^{14}$	$t\gamma^{12}$	t^8	\bar{t}
	α^2	$\gamma\alpha^6$	γ^4	—	\bar{t}
	$\bar{\gamma}$	$\gamma^{(4)}$	$\bar{\gamma}$		

Выразительные возможности t-принципа рассматриваются здесь как восходящие суммарные возможности всех трех предшествующих типов интонирования и оцениваются в 8 условных единиц (то есть удваиваются по сравнению с возможностями γ -интонирования). Выстраивающийся в результате 15-позиционный восходящий ряд, как видим, исчерпывает существующие типы мелодического пения (с точки зрения принципов интонирования) и в то же время неплохо согласуется с реально наблюдаемой практикой. В целом же, чем более высокий принцип организации обнаруживается в конкретном типе мелодики и чем большее число принципов проявляют себя в нем, тем, как правило, богаче и содержательнее соответствующие напевы, шире и разнообразнее их выразительность.

2.0. Значительно более сложную проблему представляет собой внутренняя, функциональная дифференциация мелодических тонов. Решение этой проблемы в настоящей работе носит сугубо предварительный характер, поскольку функциональная характеристика тона основывается не только на звуковысотных, но также на метроритмических и композиционных закономерностях.

В качестве отправного момента подобной дифференциации предлагается противопоставление двух принципов функциональной организации напевов:

- 1) принципа координации мелодических тонов (k-принцип) и
- 2) принципа их субординации (s-принцип).

Первый принцип предполагает равнозначность всех составляющих напев ступеней, второй — их иерархическую подчиненность. В раннефольклорных условиях действие этих принципов наблюдается главным образом в α -мелодике и отчасти в γ -мелодических образованиях. С переходом к тональным системам разграничение функциональных принципов становится более определенным и позволяет четко различать два основных русла развития t -интонационной мелодики — условно говоря, координатонику и субординатонику.

2.1. Звуковысотные структуры, организуемые в соответствии с координативным принципом, характеризуются отсутствием центрального элемента системы, подчиняющего себе другие её элементы. В таких системах было бы бессмысленно искать тонику. Значимым в них является количество образующих напев ступеней, а не их качественные различия. Такого рода функции (k -функции) могут быть названы номинативными, поскольку роль тона определяется здесь лишь его расположением относительно других тонов. Будучи практически равнозначными, мелодические тоны соотносятся прежде всего по их месту в звуковысотной структуре напева. Функции этих тонов рядоположны и, строго говоря, не могут быть ранжированы в соответствии с их значением в системе. В лучшем случае они могут обозначаться порядковым номером тона (удобнее всего — в восходящей последовательности: первый — нижний тон, последний — верхний; соответственно средние тоны, если они есть, нумеруются как второй, третий и т. д.).

2.2. Коль скоро при k -функциональной организации мелодий ни один из разновысотных тонов не может иметь преимущества перед другими, их распределение в напеве должно быть более или менее равномерным. Это касается как общей продолжительности звучания каждого тона и количества приходящихся на него слогов, так и метроритмических и композиционно-синтаксических условий (распределения акцентных и полуакцентных долей такта, совпадения с начальными и конечными моментами мелодических синтагм). Соотношение тонов по всем этим показателям должно быть так или иначе сбалансированным, что выясняется путем несложных статистических подсчетов. При этом должны учитываться подчеркнутая яркость звучания верхних и особая весомость нижних тонов, а также преимущественное значение каденционных тонов¹.

Естественно, что функциональное равновесие легче достижимо в напевах с ограниченным числом тонов (пример 60). Но нередко оно ложится в основу интонирования и более развернутых мелодий (пример 52).

2.3. Реализация k -функционального принципа предполагает также определенные звукорядные условия, облегчающие независимое поведение мелодических тонов. Их равнозначность естествен-

нее достигается в равномерных и акустически уравновешенных звукорядах с достаточно широкими межтоновыми промежутками. В условиях звуковысотной незакрепленности раннефольклорных напевов действие координационного принципа ведет к интервальному выравниванию образующихся звукорядов. Среди них значительное место занимают равношаговые образования — целотонные или складывающиеся из более широких интервалов (примеры 57 и 68), а также ряды, равномерно сокращающиеся в восходящем направлении (пример 70). Последние могут быть поставлены в связь с закономерностями обертоновой шкалы и названы «пропорциональными» звукорядами, поскольку сокращение высотных промежутков в них происходит обратно пропорционально частотным характеристикам тонов и росту голосовых усилий (межтоновые промежутки могут вынужденно сокращаться иногда также и у нижних границ певческого диапазона).

В целом развитие k -функциональных структур (координатоники), будучи подвержено все более строгому акустико-слуховому контролю, нацелено на формирование ангемитонных систем, наиболее типичным представителем которых становится классическая пентатоника.

2.4. Структурообразующий принцип субординативно (иерархически) организованных систем (s -функциональность) — непосредственное или опосредованное другими тонами подчинение мелодических тонов одному или нескольким четко выделенным центрам. Интуитивно воспринимаемым признаком этого рода мелодики могут служить тяготения одних тонов в другие, что находит статистически значимое выражение в распределении этих тонов во времени и высотном пространстве (примеры 24 и 81). Обнаруживающаяся при этом тенденция к сближению остро тяготеющих тонов (появление вводнотоновых отношений) или к их большей акустической связанности (кварто-квинтовые отношения) приводит к трансформации равномерных звукорядов, к противопоставлению в них широких и тесных промежутков и, в конечном счете, к четкой дифференциации тонов и полутонов в гемитонных звукорядах. Наиболее характерными представителями s -функциональных систем (субординатоники) являются различные виды диатоники.

2.5. В этой связи может и должен быть пересмотрен общий взгляд на соотношение пентатоники и диатоники. Их следует рассматривать не как сменяющие друг друга этапы единого эволюционного развития (пентатоника как неполная, неразвитая диатоника), а как интонационные системы, развивающиеся параллельно из общих раннефольклорных корней и имеющие в основе различные функционально-структурные принципы. Различие принципов определяет расхождение сфер выразительности двух этих систем, направление и характер их исторического развития. В частности, диатоника обнаруживает способность к интенсивному развитию, в то время как пентатонике свойственна тенденция к замыканию звукорядной системы и ее относительной консервации.

¹ О таблично-статистическом методе функционального анализа мелодии см.: Алексеев 1976, 153—161.

Разумеется, подобный взгляд не должен связываться с оценочными суждениями. И на диатонической основе могут возникать явления, не уступающие в своей бесперспективности тупиковым ветвям пентатоники. С другой стороны, отдельные ветви последней вступая в контакты с иными культурами, выявляют свои далеко не исчерпанные потенции.

Развиваясь из общих раннефольклорных истоков, пентатонический и диатонический принципы интонирования обладают способностью к взаимодействию, порождающему жизнеспособные гибриды. Отдельные пентатонические культуры существенно трансформируются под воздействием диатонического опыта, равно как и некоторые сугубо диатонические культуры несут на себе явные следы пентатонических влияний. Подобные конвергентные связи нередко наблюдаются на стыках диатонической и пентатонической песенных зон, например — в фольклоре отдельных народов Поволжья и Урала. В частности, к сложно гибридным культурам можно отнести башкирскую протяжную песенность или самобытную песенно-инструментальную культуру калмыков.

И все же в целом пентатоника и диатоника представляют собою результат дивергентного развития. В их основе лежат не столько различающиеся звукоряды (пять или семь ступеней), сколько противоположные принципы высотно-функциональной организации. Субординация подчиненных единому центру мелодических ступеней или координация более или менее равноправных и заранее заданных интонационных уровней — таково изначальное противостояние двух этих мелодических систем.

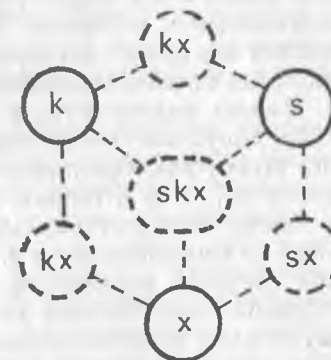
2.6. Как видно, противоположность функциональных принципов не исключает их взаимодействия. Уже в раннефольклорной практике, наряду со структурами, тяготеющими к координационному или субординационному типу организации, наблюдаются промежуточные формы (интерференционные зоны), объединяющие оба функциональных принципа. Частым случаем такого взаимодействия является подчинение (субординация) неопорных тонов напева одновременно двум или более равнозначным (скоординированным) устоям. Поскольку в сольно-вокальной культуре эти устои не могут звучать одновременно, а чередуются в процессе развертывания мелодии, подобные субординационно-координационные отношения нередко трактуются как функциональная переменность. Такие полицентрические образования следует выделить в особый тип функциональной организации (sk-функции).

2.7. Весьма вероятно, что типы функциональной организации напевов не исчерпываются противодействием централизующего (субординационного) и децентрализующего (координационного) начал. Отношения, в которые вступают отдельные мелодические тоны, могут определяться и другими факторами, в частности — композиционно-динамическими. Напомним, к примеру, известную асафьевскую триаду «импульс — движение — завершение» (i : m : t) или уже упоминавшееся в работе различие «тошики-движения», «тошики-переменности» и «тошики-покоя», введенное А. В. Руд-

меной. Кроме того, роли разновысотных тонов могут соотноситься и на ином, пока не очень ясном основании. На такого рода предположения наталкивает, в частности, песенная практика в культурах с языками тонального строя (типа вьетнамского), где собственно музыкальное интонирование сталкивается с звуковысотными особенностями интонирования речевого. Функции мелодических тонов в этих культурах принуждены соотноситься со значением звуковысотностей в словесной речи. Впрочем, не исключено, что влияние речевых интонаций в какой-то мере сказывается на системе звуковысотных функций в любой музыкальной культуре.

По-видимому, представление о функциональных закономерностях этого рода может быть получено в результате специального исследования музыкально-речевых взаимодействий.

В связи с этим в функциональной типологии раннефольклорных напевов имеет смысл предусмотреть, наряду с k- и s-функциями, по крайней мере, еще один функциональный принцип (обозначив его, до выяснения конкретных характеристик, индексом x). В таком случае общая типологическая схема звуковысотной функциональности может быть построена по образцу трехкомпонентной классификации принципов интонирования (см. графическую схему на с. 169):



координация ←→ субординация

3.0. Изучение звукорядов — наиболее продвинутой частью теории звуковысотности. Но это касается в основном тонально определенных шкал. Систематизация же формирующихся звукорядов представляется достаточно сложной проблемой.

3.1. При самом общем подходе к проблеме звукорядов должны быть зафиксированы три принципиальные возможности: отсутствие звукорядов (внезвукорядное пение, «нулевой» случай — 0), подвижные, мобильные (mb) и стабильные (slb) звукоряды. Первые два случая соответствуют раннефольклорной практике, третий знаменует переход к тональным системам.

Поскольку эти три возможности (включая внезвукорядные моменты) могут совмещаться в одном фольклорном образце, общая систематизация типов звукорядной организации мелодики, так же как и функциональная ее организация, включает семь различных комбинаций (см. нижнюю строку в таблице на с. 179).

3.2. Переходы от одного типа звукорядов к другому менее всего напоминают жесткие стыки. Оценки в данном случае в большей мере зависят от сложившихся традиций восприятия. То, что в одних культурах расценивается как вполне стабильное, в других может выглядеть как подчеркнуто изменчивое. (Особенно ошутимы различия в этом отношении между преимущественно сольными вокальными культурами и культурами, обладающими развитым инструментарием.)

В любом случае главный критерий задается варьирующейся от культуры к культуре шириной зоны, в пределах которой звуки различной высоты интегрируются в единый мелодический тон. В зависимости от широты зон определяется (исчисляется) порог между мобильными и стабильными звукорядами. В каждой конкретной культуре средняя величина зон должна устанавливаться путем специального исследования, результаты которого позволяют увереннее различать случайные отклонения в высоте тона (флуктуацию) от осмысленного звуковысотного нюансирования.

3.3. Качественный рубеж, отделяющий пение в стабильных звукорядах от высотно изменчивых структур, связан также с понятием строя как оформившейся и заранее (до начала воспроизведения напева) заданной системы звукорядов. Строго говоря, использование этого понятия вполне корректно лишь по отношению к тональному пению. Важно подчеркнуть в данной связи, что только тональное пение допускает частичное использование звукорядов. В отличие от этого раннефольклорные высотные структуры (с участием только α -, β - и γ -тонов), разнообразные и неповторимые в своем конкретном интервальном развитии, всегда индивидуальны и в каком-то смысле целостны, ибо не предполагают наличия звуковысотной системы, выходящей за пределы конкретного мелодического образца, действующей вне его. При текучести раннефольклорных звукорядов понятие звуковысотного строя может носить лишь очень условный характер сугубо теоретического обобщения индивидуализированных структур-процессов.

Иными словами, будучи вполне системной на интонационном и функциональном уровнях, раннефольклорная мелодика еще не вполне складывается в систему в своих звукорядных проявлениях.

3.4. При всем том именно звукорядный анализ представляется наиболее объективным уровнем рассмотрения мелодики. Именно этот уровень наблюдений допускает непосредственные измерения и количественную оценку результатов. Поэтому анализ звукорядов может быть сравнительно легко формализован путем введения числовых критериев и разработки соответствующих машинных алгоритмов. Для этого требуется согласованное определение таких понятий, как напев, тон, зона и высотная флуктуация.

Если понимать напев как высотно-композиционный стереотип, лежащий в основе периодической организации мелодической линии, мелодический тон — как совокупность близких по высоте звуков, обладающих единой высотной функцией в напеве, зону —

как частотный диапазон, в пределах которого звуки интегрируются в однозначно воспринимаемый мелодический тон, а флуктуацию — как случайные (не приводящие к качественным изменениям в звуковысотной структуре) отклонения высоты звука от среднестатистической нормы, то отсутствие звукорядов должно характеризоваться случайным распределением высот, их сверхзонной флуктуацией; мобильные звукоряды (mbi) — направленными и плавными изменениями одного, нескольких или всех тонов напева, приводящими к их сверхзонной трансформации при повторениях, но сохраняющими интонационно-функциональную организацию напева (флуктуация строя), а стабильность звукорядов (stb) — исключительно внутризонной флуктуацией мелодических тонов при всех повторениях напева (несмотря на возможные смещения строя в целом).

3.5. Формирование звукорядов происходит в значительной мере под воздействием функциональных и интонационных закономерностей в мелодике. Поэтому углубленный звукорядный анализ способствует выработке дополнительных критериев также и для функциональной и интонационной дифференциации напевов. Наблюдения над раннефольклорной мелодикой показывают, что существует определенная связь между функциональной организацией напева и интервальной структурой его звукоряда (см. 2.3 и 2.4)¹.

Для звукорядной дифференциации типов раннефольклорного интонирования (α -, β - или γ -мелодика) целесообразно соотнести общий диапазон напева, количество темброрегистров и величину тоновых зон. В таком случае звукорядным критерием α -интонационности может служить (помимо сверхзонной флуктуации звуков, препятствующей высотной идентификации тонов) совпадение разрывов в высотном и темброрегистровом спектрах напева. Показатель β -образований — непрерывное сверхзонное изменение высоты звука на протяжении одного тона (слога). Дополнительный критерий γ -мелодики (помимо локализации нескольких тонов внутри одного темброрегистра) — последовательная сверхзонная трансформация тонов при повторении напева.

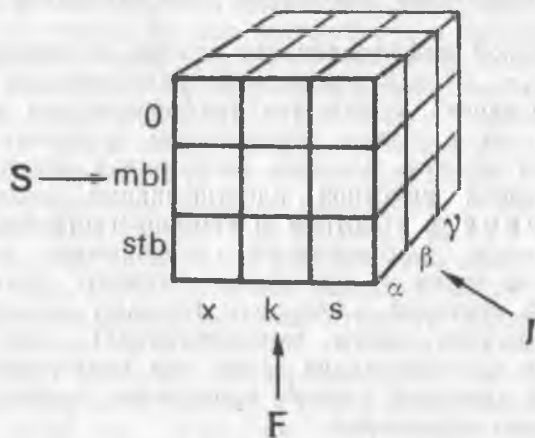
Звукорядный критерий t -тонов, естественно, совпадает с критерием стабильных звукорядов.

4.0. В заключение необходимо отчетливее представить себе взаимодействие трех уровней звуковысотной организации мелодики. Очевидно, речь должна идти о соотношении составляющих ее компонентов по месту (звукорядный фактор), роли (функциональная характеристика) и значению (смысловой, интонационный контекст). Каждый из этих уровней обладает собственной системно-структурной организацией и вместе с тем все

¹ Напомним, что основным критерием функциональной дифференциации тонов служат статистическая равномерность (сбалансированность) для k -функций и, соответственно, неравномерность распределения разноступенных тонов для s -функций.

они вместе образуют некую целостную систему. Каждый следующий уровень представляет собой иерархически более сложное образование, включающее в себя и определенным образом преобразующее закономерности предшествующих уровней. Самым простым и объективно фиксируемым является звукорядный уровень, допускающий непосредственную количественную оценку всех параметров интервальной структуры напевов. Функциональная характеристика напева должна, помимо акустико-интервальных соотношений, включать моменты психофизиологической оценки этих соотношений, учитывающей распределение и нагрузки всех составляющих его компонентов. Наконец, интонационно-смысловой уровень требует углубленного и всестороннего анализа мелодических условий взаимодействия этих составляющих в широком, не только мелодическом, но и общем социокультурном контексте существования конкретной национальной мелодики.

4.1. Если ограничиться чисто комбинаторным соотношением рассмотренных подходов к раннефольклорному пению, то нагляднее всего это можно сделать с помощью пространственной модели общеизвестного Рубик-кубика. Три его координатные оси (S — звукорядная, F — функциональная и I — интонационная) структурируются в соответствии с тремя принципами, выделенными для каждой.



Развернутая комбинаторная таблица, включающая 27 возможных сочетаний, казалось бы, должна охватывать все существующие типы интонирования — от еще домзыкального (явно речевого?) — *0xa* — до развитой диатоники европейского стандарта — *stbsγ* (γ -интонирование в стабильных звукорядах, по существу, есть тональное интонирование — *i*-интонирование). Однако подобная механически полученная матрица не может удовлетворить нас: она плохо соответствует реальной действительности, поскольку содержит явно противоречивые комбинации (например, совмещающие γ - и *0*-индексы, предполагающие невзвукорядное γ -пение) и в то же время далеко не исчерпывает всех переходных и промежуточных случаев.

4.2. Значительно адекватнее действительному положению могла бы быть итоговая комбинаторная таблица, учитывающая результаты предшествующих упорядочений, выполненных с помощью квадратов Вейтца (см. таблицы на с. 170 и 171).

F \ I	β^1	α^2	$\alpha\beta^3$	γ^4	$\gamma\beta^5$	$\gamma\alpha^6$	$\gamma\alpha\beta^7$
x	β^x	α^x	$\alpha\beta^x$	γ^x	$\gamma\beta^x$	$\gamma\alpha^x$	$\gamma\alpha\beta^x$
k	β^k	α^k	$\alpha\beta^k$	γ^k	$\gamma\beta^k$	$\gamma\alpha^k$	$\gamma\alpha\beta^k$
s	β^s	α^s	$\alpha\beta^s$	γ^s	$\gamma\beta^s$	$\gamma\alpha^s$	$\gamma\alpha\beta^s$
kx							
sx							
sk							
skx							
S	0			mbl		mbl - 0	

t^8	$t\beta^9$	$t\alpha^{10}$	$t\alpha\beta^{11}$	$t\gamma^{12}$	$t\gamma\beta^{13}$	$t\gamma\alpha^{14}$	$t\gamma\alpha\beta^{15}$
t^x	$t\beta^x$	$t\alpha^x$	$t\alpha\beta^x$	$t\gamma^x$	$t\gamma\beta^x$	$t\gamma\alpha^x$	$t\gamma\alpha\beta^x$
t^k	$t\beta^k$	$t\alpha^k$	$t\alpha\beta^k$	$t\gamma^k$	$t\gamma\beta^k$	$t\gamma\alpha^k$	$t\gamma\alpha\beta^k$
t^s	$t\beta^s$	$t\alpha^s$	$t\alpha\beta^s$	$t\gamma^s$	$t\gamma\beta^s$	$t\gamma\alpha^s$	$t\gamma\alpha\beta^s$
t^{sk}							
t^{skx}							$t\gamma\alpha\beta^{skx}$
stb	stb - 0			stb - mbl		stb - mbl - 0	

Приведенная итоговая таблица отражает как раннефольклорное пение, так и зрелую мелодическую практику. В соответствии с этим она разделена на две части. Принципы интонирования развернуты в ней в исчерпывающий 15-позиционный ряд. Аналогичным образом может быть развернута в 7-позиционный ряд функциональная ось (с добавлением четырех строк для возможных комбинаций трех исходных функциональных принципов — kx, sx, sk и skx).

Необходимо помнить, что содержание α -, β - и γ -интонационных принципов во второй части таблицы несколько отличается от их содержания в первой части, где эти принципы не подчинены еще явно главенствующему тональному принципу. С утверждением t -интонирования значение α -, β - и γ -структур становится фоновым, остаточным. Так, заключительная суммарная комбинация интонационно-функциональных признаков $t\alpha\beta^{skx}$ (в том случае, когда таблица полностью развертывается и по функциональной оси) символизирует развитую тональную мелодику с включением переменных тонов-степеней, с контрастным противопоставлением регистров и с наличием глиссандирующих моментов. При этом подобная комбинация характеризуется совмещением координационно-субординационных функций с присутствием особого рода функциональности, связанной с вербально-речевыми закономерностями. Само собой разумеется при этом, что звукоярдная сторона подобной мелодики объединяет в себе — на стабильной основе — моменты звукоярдной подвижности и внезвукоярдные включения (что находит отражение в соответствующей формуле — $stb-mbl-0$).

Таким образом, с помощью приведенной таблицы охватывается (в первом приближении) все поле функционально-интонационных возможностей звуковой коммуникации, будь то речевые или подчеркнута музыкальные ее проявления. Любая конкретная мелодическая культура может быть соответствующим образом классифицирована и должна занять определенную позицию в данной таблице, локализуясь в одной или нескольких ее ячейках.

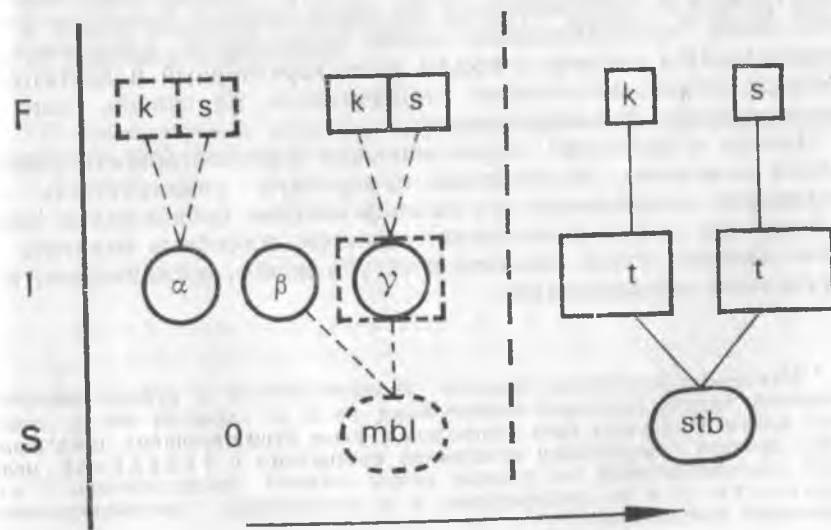
4.3. Классификационные возможности приведенной методики могут быть распространены и на иные стороны музыкальной речи. Аналогичные таблицы можно построить, в частности, для классификации метроритмических принципов интонирования. При всей специфичности временной организации напева с ее необратимостью и однонаправленностью развития в ней также могут быть выделены исходные принципы и их комбинаторные возможности. Например, выделение из первоначально аморфного, нерасчлененного сознания звукового потока двух или нескольких неопределенно соотносимых качеств — противопоставляемых друг другу неопределенно долгих и сравнительно кратких звучаний или даже простое чередование примерно равных по длительности звучаний с перерывами в нем — может рассматриваться, по аналогии с α - и β -интонированием, как некие исходные принципы временной организации напевов. Однако подобная классификация раннефольклорных мелодий требует специального исследования, выводящего

за пределы данной работы, ограниченной только звуковысотным аспектом рассмотрения.

Сходная методика классификации (помимо звуковысотной и временной организации мелодики) может быть распространена и на такие сложные взаимоотношения, как взаимодействие стиха и напева. В частности, подобная комбинаторная техника была применена мною к систематизации эпической мелодики.

4.4. Возвращаясь к звуковысотной организации раннефольклорного пения, попытаемся еще раз ответить на принципиально важный для данного исследования вопрос: образуют ли рассмотренные типы интонирования достаточно стройную классификационную систему или они образуют в принципе открытый набор разрозненных наблюдений, частичных констатаций заведомо «разношерстного» мелодического материала? Является ли предложенная здесь классификация только лишь умозрительной, принципиально не охватывающей всего мыслимого многообразия интонационных приемов, или же за внешней стройностью предложенной системы все-таки скрываются действительные и действенные принципы исходной организации звуковысотного континуума?

Ответить на эти вопросы окончательно можно лишь в результате практической реализации предложенных методов с помощью аналоговых моделей, осуществленных в соответствующих компьютерных исследованиях. Пока же остается лишь предложить итоговую схему гипотетического становления звуковысотного мышления, вытекающую из всего комплекса рассмотренных в данной работе проблем. Эта итоговая схема, в определенной степени отражающая историческую эволюцию мелодического пения, может быть представлена в следующем виде:



Различение исходной (эмбриональной) стадии развития звуковых высотных структур (левая часть схемы) и развитых форм tonальной мелодики (правая половина схемы) позволяет отчетливее представить историческую эволюцию мелодического пения, направленную в целом от неопределенно-подвижных форм к высотно-стабилизированным системам пентатоники и диатоники. Последние представляются развитием γ -интонационного принципа, подвергающегося четкой функциональной дифференциации на тонально-координационные и тонально-субординационные системы¹.

Таким образом, ранние типы интонирования описаны в настоящей работе в связи с различным качественным состоянием мелодического тона. При этом, помимо абсолютных и относительных высотных параметров тона, учитываются различия в степени «артикулированности» его высоты и музыкально-семантической нагруженности (значимости) последней. Ориентация на ранние типы интонирования заставляет по-разному прочитывать соответствующие нотации, поскольку эти нотации являются результатами различных способов графического моделирования раннефольклорной мелодики.

Вполне очевидно, что три рассмотренных в данной работе основных класса раннефольклорной мелодики (нередко с трудом различаемых, поскольку грани между ними столь же условны и подвижны, как и расстояния между исходными тембуровыми, а также потому, что признаки этих трех исходных интонационных принципов нередко неразрывно сплетаются в одном и том же напеве) отнюдь не образуют, да и не могут по природе своей образовать стройную и логически завершенную звуковысотную систему. Более того, наличие такой системы, попытка искусственно ее сконструировать противоречила бы самой природе раннефольклорного пения, представляющего собой подчеркнуто динамическое, развивающееся явление — весьма разнохарактерный и достаточно неопределенный конгломерат становящихся, но отнюдь еще не установившихся ладообразований.

Отсюда и последнее, оправдывающее фрагментарность данной работы замечание, объясняющее намеренную разомкнутость исследования, нацеленность его на иноаспектные продолжения, лишь в комплексе со звуковысотным аспектом способные охватить в целом явление, столь сложное и сугубо живое, органическое, как изначальное интонирование.

¹ Намеренно разводимые понятия координационных и субординационных отношений, будучи предельно обобщенными, вовсе не являются чем-то совершенно новым. Они могут быть соотнесены с ранее существующими представлениями: принцип субординации естественно связывается с tonальной мелодикой, координационный же принцип скорее отвечает представлениям о модальности (и в ее средневековых, и в современных, противоположаемых tonальности пониманиях).

Не раз уже теория музыки выдвигала стройные концепции, как будто бы проясняющие проблемы происхождения и эволюции музыкального мышления, по крайней мере, в рамках отдельных национальных культур. Однако жизнь снова и снова ставит нас перед недоуменными вопросами, и остается пока поневоле довольствоваться фрагментарными наблюдениями над поразительно многообразной и противоречивой народно-интонационной практикой.

Конечно, каждый исследователь делает мечту о концепции, которая, обобщив всемирный интонационный опыт, снимала бы все противоречия. Но положение в нашей науке пока таково, что мечту эту до времени лучше оставить за пределами научного текста...

Послесловие

Анна Васильевна Руднева, к которой я постоянно, с консерваторских лет обращался за советами по всем вопросам, касающимся фольклора, прочитав рукопись книги и оставив многочисленные пометки на полях, следующим образом продолжила последнюю, намеренно незавершенную фразу:

«...и не позволять себе огульное отрицание того, что не уместается в рамки предлагаемого теоретического „фрагмента“ или находится в рамках многих и многих других исторически обусловленных „фрагментов“¹. Можно и, вероятно, нужно сменить рамки (теоретического рассмотрения. — Э. А.), но сама музыка при этом остается неизменной. Изменяется только предлагаемый научный ракурс. Короче. Музыка существует сама по себе. Независимо от того, в какую бы новую или старую схему мы ее ни втиснули. Важно, чтобы теоретическая позиция автора помогала бы ему и прочим с ним глубже, лучше и проникновеннее услышать ее красоты, обусловленные, несомненно, логикой творчества».

Мысль эту я целиком и полностью принимаю, и она звучит для меня скорее как одобрение, а не как порицание предлагаемой читателю работы. И потому мне хочется посвятить эту книгу памяти замечательной последовательницы К. В. Квитки, неизменно пробуждавшей интерес к народной песне во всех, с кем ей доводилось соприкасаться.

¹ О фрагментарности современного научного знания см.: ж. «Иностранная литература», 1975, № 6, с. 151.

ЛИТЕРАТУРА

- Айзенштадт 1973: Айзенштадт А. Вопросы ладообразования в эвенкийской народной музыке. — В кн.: ПМФ 1973.
- Аксенов 1964: Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка. — М., 1964.
- AKV 1973: Analise und Klassifikation von Volksmelodien.— Krakov, 1973.
- Алексеев 1967: Алексеев Э. Есть ли у якутов многоголосие? — Сов. музыка 1967, № 5.
- Алексеев 1969: Алексеев Э. О динамической природе лада. — Сов. музыка, 1969, № 11.
- Алексеев 1970 а: Алексеев Э. Е. Якутские песни в свете теории мелодических ладов: Автореферат кандидатской диссертации. — М., 1970.
- Алексеев 1970 б: Алексеев Э. О ладообразующей роли песенной формы — Сов. музыка, 1970, № 8.
- Алексеев 1973 а: Алексеев Э. Некоторые особенности звуковысотной организации традиционной якутской мелодики. — В кн.: Музыкальная фольклористика. М., 1973, вып. 1.
- Алексеев 1973 б: Алексеев Э. О звукорядных вариантах традиционных якутских песен. — В кн.: ПМФ 1973.
- Алексеев 1974: Алексеев Эдуард. Якутская народная песня в прошлом и настоящем. — В кн.: Социалистическая музыкальная культура. Традиции, проблемы, перспективы. М., 1974 (на нем. яз. — Berlin, 1977).
- Алексеев 1976: Алексеев Э. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни) — М., 1976.
- Алексеев, Николаева 1981: Алексеев Э., Николаева Н. Образцы якутского песенного фольклора — Якутск, 1981.
- Анохин 1908: Анохин А. В. Народное песенное музыкальное творчество алтайцев, монголов и шорцев (рукопись). — Архив Горно-Алтайского областного музея.
- Анохин 1910: Анохин А. В. Об азиатской музыке тюркских и монгольских племен (рукопись). — Архив Горно-Алтайского областного музея.
- АПИМКСАА 1983: Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. — Ташкент, 1983.
- Асафьев 1965: Асафьев Б. Речевая интонация. — М.; Л., 1965.
- Асафьев 1971; Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. — Л., 1971, кн. 1—2.
- Асланишвили: Асланишвили Ш. С. Формы многоголосия в грузинской народной песне (рукопись).
- АФАМТ 1977: Алгоритмический формализованный анализ музыкальных текстов. Материалы Всесоюзного семинара по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов. — Ереван, 1977.
- Ахобадзе 1957: Ахобадзе В. Сборник грузинских (сванских) народных песен. — Тбилиси, 1957.
- Ахобадзе 1961: Ахобадзе Владимир. Грузинские (аджарские) народные песни. — Батуми, 1961.
- Банин 1971: Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. — М., 1971.
- Банин 1973: Банин А. А. Об особенностях ладообразования в жанре трудовых артельных песен. — В кн.: Музыкальная фольклористика 1973.
- Банин, Ложкин 1973: Банин А. А., Ложкин В. Н. Об акустических особенностях тувинского «сольного двухголосия»: Доклады VIII Всесоюзной акустической конференции, секция Г. — М., 1973, с. 30—33.
- Баранов 1913: Песни оренбургских казаков с напевами. Зап. Н. Ф. Баранова. — Оренбург, 1913, вып. 1.
- Барановский и Юцевич 1955: Барановский П. и Юцевич Е. Звуковысотный анализ свободного мелодического строя. — Киев, 1955.
- Барток 1925: Bartók B. Das Ungarische Volkslied. — Berlin; Leipzig, 1925.
- Бауман 1976: Baumann Max Peter. Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomuskologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels. Winterthur/Schweiz, 1976.
- Беляев 1963: Belaiev V. The Formation of Folk Modal Systems. — Journal of the International Folk Music Council. London, 1963, vol. 15.
- Беляев 1971: Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности: Статьи и заметки. Доклады. — М., 1971.
- Беляев ЛСМН: Беляев В. Ладовые системы в музыке народов СССР (рукопись).
- Беляева-Экземплярская и Яворский 1929: Беляева-Экземплярская С. и Яворский Б. Структура мелодии. — М., 1929.
- Блинова 1962: Блинова М. П. Физиологические основы ладового чувства. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1962, вып. 1.
- Блуме 1963: Blume Fr. Syntagma musikologium. — Kassel; Basel, 1963.
- Бозе 1939: Böse F. Die Musik der Außereuropäischen Völker. — In: Das Atlantischbuch der Musik. Berlin, 1939.
- Брайлою 1953: Brailoiu C. Sur une mélodie russe. — In: Souvtchinsky P. Musique russe. Paris, 1953, v. 2.
- Брусянин 1972: Брусянин Г. Уточним терминологию. — Сов. музыка, 1972, № 11.
- Валлашек 1893: Wallaschek R. Anfänge der Tonkunst. — Leipzig, 1893.
- Виора 1957: Wiora W. Alter als die Pentatonik. — In: Studia memoriae Bela Bartók sacra. 2 ed. Budapest, 1957.
- Вирановский 1978: Вирановский Г. Музично-теоретичні системи (предмет і принципи побудови). — Київ, 1978.
- Вирановский 1983: Вирановский Г. Н. К проблеме сравнительного изучения музыкально-теоретических систем народов Азии. — В кн.: АПИМКСАА 1983.
- Володин 1972: Володин А. А. Психологические аспекты восприятия музыкальных звуков: Автореферат кандидатской диссертации. — М., 1972.

- Гаджибеков 1945: Гаджибеков Узеир. Основы азербайджанской народной музыки.— Баку, 1945 (3-е изд.— 1985).
- Галицкая 1981: Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии.— Ташкент 1981.
- Гальперин 1965: Гальперин С. И. Физиологические особенности детей.— М., 1965.
- Гарбузов 1948: Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха.— М.; Л., 1948.
- Герасимов 1978: Герасимов О. Марийские песни из Татарии и Удмуртии.— М., 1978.
- Гилярова 1985: Гилярова Н. Новогодние поздравительные песни Рязанской области.— М., 1985.
- Гиршман 1960: Гиршман Я. М. Пентатоника и ее развитие в татарской музыке.— М., 1960.
- Горковенко 1969: Горковенко А. Понятие ступени и проблема строя.— Сов. музыка, 1969, № 8.
- Гошовский 1968: Гошовский В. Украинские песни Закарпатья.— М., 1968.
- Гошовский 1971: Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян.— М., 1971. Дополненное изд.: Hošovský V. U pramenů lidové hudby Slovanů.— Praha, 1976.
- Григорян 1956: Григорян Г. В Якутии.— Сов. музыка, 1956, № 10.
- Грубер 1960: Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. 2-е изд.— М., 1960, ч. 1.
- Джуджев 1955: Джуджев Стоян. Теория на българската народна музика Мелодика.— София, 1955, т. 2.
- Должанский 1967: Должанский А. Александровский пентахорд в музыке Д. Шостаковича.— В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967.
- Должанский 1973: Должанский А. Избранные статьи.— Л., 1973.
- Дубравин 1974: Дубравин В. В. Русские календарные песни на Украине.— М., 1974.
- Дугаров 1964; 1969; 1980: Дугаров Д. С. Бурятские песни.— Улан-Удэ, 1964, т. 1; 1969, т. 2; 1980, т. 3.
- Дугаров 1974: Дугаров Д. Буряты поют о Ленине.— М., 1974.
- Дьячковский 1971, 1976: Дьячковский Н. Д. Звуковой строй якутского языка.— Якутск: 1971, ч. I (Вокализм); 1976, ч. II (Консонантизм).
- Елатов 1964: Елатов В. И. Ладовые основы белорусской народной музыки.— Минск, 1964.
- Елатов 1970: Елатов В. И. Мелодические основы белорусской народной музыки.— Минск, 1970.
- Елатов 1974: Елатов В. И. Теоретические основы белорусской народной музыки (докторская диссертация).— М., 1974.
- Закс 1965: Sachs Curt. The Wellsprings of Music.— New-York; Toronto, 1965.
- Закс 1975: Sachs Curt. Geist und Werden der Musikinstrumente.— Buren (SLD), 1975.
- Захаров 1958: Захаров В. Сто русских народных песен.— М., 1958.
- Земцовский 1967: Земцовский И. Торопецкие песни. Песни родины М. Мурсорского.— Л., 1967.
- Земцовский 1975: Земцовский И. И. Русские народные песни, напевы Анной Андреевной Степановой.— Л., 1975.

- ЗИСФ 1985: Зарубежные исследования по семиотике фольклора: Сборник статей.— М., 1985.
- ИОТС 1969: Исследования по общей теории систем.— М., 1969.
- Исмаилов 1981: Структурные особенности ладов азербайджанской народной музыки (методологическая разработка)/Сост. М. С. Исмаилов.— Баку, 1981.
- Истомин 1977: Истомин И. Припевки енисейских лесосплавщиков. М., 1977.
- Исхакова-Вамба 1981: Исхакова-Вамба Р. Татарские народные песни.— М., 1981.
- Кароматов 1972: Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие).— Ташкент, 1972.
- Касьянова, Чувашев 1979: Касьянова И., Чувашев М. Мордовские (эрзянские) причитания.— М., 1979.
- Квитка 1971; 1973: Квитка К. Избранные труды.— М.: 1971, т. 1; 1973, т. 2.
- КМФ 1939: Киргизский музыкальный фольклор. (Московская государственная консерватория. Кабинет по изучению музыки народов СССР.)— М.; Л., 1939.
- КМФ 1982: Казахский музыкальный фольклор.— Алма-Ата, 1982.
- КНАО 1974: Культура народов Австралии и Океании.— Л., 1974.
- Кнепплер 1977: Кнепплер G. Geschichte als Weg zum Musikverständnis.— Leipzig, 1977.
- Кодай 1961: Кодай З. Венгерская народная музыка.— Будапешт, 1961.
- Коллер 1965: Collaer Paul. Ozeanien.— In: Musikgeschichte in Bildern. Leipzig, 1965, Bd 1/1.
- Кон 1976: Кон Ю. К вопросу о вариантности ладов.— В кн.: Современные вопросы музыкознания. М., 1976, с. 238—262.
- Кондратьев 1963: Кондратьев С. А. Якутская народная песня.— М., 1963.
- Кондратьев 1970: Кондратьев С. А. Музыка монгольского эпоса и песен.— М., 1970.
- Коргузалов 1975: Коргузалов В. В. Генетические предпосылки жанровой классификации музыкального фольклора.— В кн.: Русский фольклор. Л., 1975, вып. 15, с. 240—243.
- КРНТ 1968: Как работать над терминологией. Основы и методы.— М., 1968.
- Крымский 1969: Крымский С. К вопросу об определении диатоники.— Сов. музыка, 1969, № 8.
- Кулаковский 1977: Кулаковский Л. Песнь о полку Игореве: Опыт воссоздания модели древнего мелоса.— М., 1977.
- Курт 1931: Курт Э. Основы линейного контрапункта.— М., 1931.
- Кушнарв 1958: Кушнарв Х. С. Вопросы истории и теории армянской модической музыки.— Л., 1958.
- Ланглебен 1972: Ланглебен М. М. О некоторых музыкальных системах и музыкальных нотациях древности.— В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 429—443.
- Лебединский 1965: Лебединский Л. Н. Башкирские народные песни и наигрыши. 2-е изд.— М., 1965.
- Леви 1966: Леви В. Вопросы психобиологии музыки.— Сов. музыка, 1966, № 8.
- Линева 1909: Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации.— Спб., 1909, вып. 2.

- Липпус, Реммель, Росс 1977: Lippus U., Remmel M., Ross J. Perception of Intervals and the Theory of virtual Pitch. — Известия АН ЭССР (серия общественных наук), 1977, № 3.
- Lld 1980: Lietuviu laudies dainynas, I. Vaikni dainos (Свод литовских народных песен, I. Детские песни). — Vilnius, 1980.
- Лобанов 1973: Лобанов М. Новые значения старого термина. — Сов. музыка, 1973, № 10.
- Ломакс 1968: Lomax Alan. Folk Song Style and Culture. — Washington, 1968.
- Лотман 1970: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970.
- Лотман 1973: Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллин, 1973.
- Мазель 1952: Мазель Л. О мелодии. — М., 1952.
- Мазель 1971: Мазель Л. Исследования о Шопене. — М., 1971.
- Мазель 1972: Мазель Л. Проблемы классической гармонии. — М., 1972.
- Мазель 1973: Мазель Л. Новая теория происхождения лада. — Сов. музыка, 1973, № 9.
- Мазель 1982: Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. — М., 1982.
- Мазель 1983: Мазель Л. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк. — М., 1983.
- МИН 1973: Музыкальное искусство и наука. — М., 1973, вып. 2.
- МИФ 1983: Методы изучения фольклора: Сборник научных трудов. — Л., 1983.
- МКСЛА 1974: Музыкальная культура стран Латинской Америки. — М., 1974.
- МКУ 1969: Methoden der Klassifikation von Volkliederweisen. — Bratislava, 1969.
- МНАА 1969; 1973; 1984: Музыка народов Азии и Африки. — М.: 1969, вып. 1; 1973, вып. 2; 1984, вып. 4.
- МНФУН 1977: Музыкальное наследие финно-угорских народов. — Таллин, 1977.
- Можейко 1983: Можейко З. Я. Песни Белорусского Полесья. — М., 1983, вып. 1.
- Моль 1966: Моль Абраам. Теория информации и эстетическое восприятие. — М., 1966.
- МСДВ 1982: Музыка Сибири и Дальнего Востока: Сборник статей. — М., 1982, вып. 1.
- Музыкальная фольклористика 1973; 1978: Музыкальная фольклористика. — М.: 1973, вып. 1; 1978, вып. 2.
- Музыкальная этнография 1926: Музыкальная этнография/Под ред. Н. Финдейзена. — Л., 1926.
- МФНСС 1966: Музыкальный фольклор народов Севера и Сибири. — М., 1966.
- Назайкинский 1972: Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972.
- Назайкинский 1973: Назайкинский Е. О константности в восприятии музыки. — В кн.: МИН 1973.
- Налимов 1978: Налимов В. В. Непрерывность против дискретности в языке и мышлении. — Тбилиси, 1978.
- Нигмедзянов 1982: Нигмедзянов М. Народные песни волжских татар. — М., 1982.
- НПИНА 1980: Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. — М., 1980, т. 1.
- НППИ 1983: Народная песня: Проблемы изучения. — Л., 1983.
- Памяти Квитки 1983: Памяти К. В. Квитки/Ред.-сост. А. Банин. — М., 1983.

- ПММ 1974: Проблемы музыкального мышления. — М., 1974.
- ПМНМИ 1981: Памятники мордовского народного музыкального искусства: Мокшанские приуроченные песни и плачи междуречья Мокши и Инсара. — Саранск, 1981, т. 1.
- ПМСИ 1970: Проблемы методологии системного исследования. — М., 1970.
- ПМФ 1973: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. — М., 1973.
- Поликарпов 1979: Поликарпов А. А. Элементы теоретической социолингвистики: Некоторые предпосылки, результаты и перспективы причинного подхода в общей семиотике и языкознании. — М., 1979.
- Проблемы лада 1972: Проблемы лада/Сост. К. Южак. — М., 1972.
- Рабинович 1932: Рабинович А. В. Осциллографический метод анализа мелодики. — М., 1932.
- Реммель 1975: Remmel M., Rüütel J., Sarv J., Sule K. Automatic notation of one-voiced Song. — Tallinn, 1975.
- Римский-Корсаков 1925: Римский-Корсаков Г. Н. Обоснование четвертичной музыкальной системы. — В сб.: «De Musica». Л., 1925, вып. 1.
- Ройтерштейн 1966: Ройтерштейн М. В помощь ладовому анализу. — Сов. музыка, 1966, № 8.
- Ройтерштейн 1973: Ройтерштейн М. Граф и матрица как инструменты ладового анализа. — В кн.: МИН 1973.
- Рубцов 1962: Рубцов Ф. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. — Л., 1962.
- Рубцов 1964: Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. — Л., 1964.
- Руднева 1957: Руднева А. В. Народные песни Курской области. — М., 1957.
- Руднева 1975: Руднева А. В. Курские танки и карагоды. — М., 1975.
- Серошевский 1893: Серошевский В. Л. О якутской песне и певцах. — Известия Восточно-Сибирского отделения ИРГО, 1893, т. XXIV, № 2.
- СФ 1977: Современность и фольклор. — М., 1977.
- Скребков 1973: Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973.
- СМАЭ 1918: Сборник музея антропологии и этнографии им. Петра Великого. — Пг., 1918, т. V, вып. 1.
- Смирнов 1971: Смирнов Б. Монгольская народная музыка. — М., 1971.
- Соколов 1977: Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. — В кн.: Проблемы музыки XX века. Горький, 1977, с. 12—58.
- SRE 1974: Selected Reports in Ethnomusicology. — University of California, 1974, vol. II, № 1.
- SVMW 1922: Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft — München, 1922, Bd 1.
- Сюлицеану 1980: Sulițeanu Ghizela. Psihologia folclorului muzical. Contributia psihologiei la studierea limbajului muzicii populare. — București, 1980.
- Танимото 1972: Танимото Кацуюки. Традиционная музыка айнов. — Токио, 1972 (на японск. яз.).
- Теплов 1947: Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — М.; Л., 1947.
- Теплов 1961: Теплов Б. Проблемы индивидуальных различий. — М., 1961.
- Теплов 1985: Теплов Б. М. Избранные труды. — М., 1985, т. 1.
- Тобуроков 1985: Тобуроков Н. Н. Якутский стих. — Якутск 1985.

- Тюлин 1966: Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. 3-е изд. — М., 1966.
- Фам Ли 1974: Фам Ли. Основы ладового строения вьетнамской народной музыки. Дипломная работа. — Киев, 1974.
- ФЭ: Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. — Л., 1974.
- Харлап 1972: Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. — В кн.: Ранние формы искусства. М., 1972.
- Хорнбостель 1913: Hornbostel E. M. Melodie und Skala. — Leipzig, 1913.
- Христиансен 1976: Христиансен Л. Л. Ладовая интонационность русской народной песни. — М., 1976.
- Чекановская 1971: Czekańska Anna. Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka. — Warszawa, 1971. (Рус. пер. — М., 1983.)
- Чекановская 1972: Czekańska Anna. Ludowe melodie waskiego zakresu w krajach slowianskich. — Krakow, 1972.
- Чернов 1983: Чернов Б. П. Горловое пение — древнейший памятник песенного творчества тюрков Сибири. — В кн.: АПИМКСАА 1983
- Чернышевский 1938: Чернышевский Н. Г. Эстетическое отношение искусства к действительности: Статьи по эстетике. — М., 1938.
- Четкаускайте 1981: Džiūku melodijos. Sudarė ir parengė Genovaite Cetkauskaitė. — Vilnius, 1981.
- Чиджавадзе 1962: Грузинские (кахетинские) народные песни. Зап. О. Л. Чиджавадзе. — Тбилиси, 1962, ч. 1.
- Чичерин 1971: Чичерин Г. Моцарт: Исследовательский этюд. 2-е изд. — Л., 1971.
- Чхиквадзе 1960: Грузинская народная песня/Ред.-сост. Гр. Чхиквадзе. — Тбилиси, 1960, т. 1.
- Швейцер 1977: Швейцер А. Д. Современная социолингвистика. Теория, проблемы, методы. — М., 1977.
- Штумпф 1911: Stumpf C. Die Anfänge der Musik. — Leipzig, 1911.
- Шу 1965: Шу Ш. С. Адыгейские народные песни. — Краснодар; Майкоп, 1965 (на адыгейском яз.).
- Шульгин 1968: Шульгин Б. М. О музыкальной культуре алтайцев. — Горно-Алтайск, 1963.
- Шурц 1910: Шурц Г. История первобытной культуры. — М., 1910.
- Щуров 1971: Щуров В. М. Особенности многоголосной фактуры песен Южной России. — В кн.: Из истории русской и советской музыки. М., 1971, вып. 1.
- Щуров 1973: Щуров В. М. О ладовом строении южнорусских песен. — В кн.: Музыкальная фольклористика 1973.
- Эвальд 1979: Эвальд З. В. Песни Белорусского Полесья — М., 1979.
- Эллис 1964: Ellis Catherine. Aboriginal Music making. Study of Central Australian Music. — Adelaide, 1964.
- Эльшекova 1966: Elščeková A. Strukturelle Frühformen slavischer Volksmusik. — In: Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966.
- Эльшекova 1972: Эльшекova А. Об изучении ранних форм славянской народной музыки. — В кн.: Славянский музыкальный фольклор. М., 1972.

ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ¹

- Агуканье младенцев 53, 144
- Акцент, акцентуация высотная 86, 87, 88, 124
- Анализ (мелодики) 28, 51, 124, 127—128, 133, 160, 176, 177
- звукоядный 51, 127—128, 167, 176, 177
- ладоинтонационный 51
- ладофункциональный 51
- содержательный 28
- «Аномалии» звуковысотные 26, 50, 124, 144, 165 (см. также: Дефектология музыкальная, Пение с дефектами)
- «Арсис — тезис», принцип 104, 108
- Артикуляция
- в пении, мелодическая 39, 41, 57, 136, 146, 159, 166
- речевая 41, 139, 166, 168
- Аукания лесные 57, 93—94, 95, 138
- Вариантность (изменчивость)
- интервалов 45
- ритмическая 67, 90
- ступеней звукояда 67, 95, 111, 125, 167, 169, 171, 176, 177
- Вводнотонность, вводная ступень 71, 106, 107, 173
- «Вершина-источник» 68, 72
- Вибрато 82, 101
- Возглас пастуший 43
- понукающий 95
- Вокальная музыка — см. Сольная вокализация
- Выкрики уличные 87, 88
- Выразительность (выразительные возможности) 39, 41, 166, 169, 170, 171, 173, 179
- вневысотная 39, 41
- иерархия выразительных возможностей 169, 170, 171, 179
- интервалки 124
- Высота звука — см. Звуковысотность
- Гаммы 28, 38
- «венгерская», «восточная», «ки-тайская», «цыганская», «шотландская» 28
- примитивной музыки 38
- Генезис — см. Происхождение...
- Глиссандирование, глиссандоподобные тоны 17, 57, 64—67, 69, 70, 74, 75, 76—77, 78, 79, 80, 82, 85, 94, 135, 146, 168—169, 180 (см. также: Интонирование нисходяще-глиссандирующее)
- Голосоведение скрытое 61, 86, 161
- Горловое пение 48, 61, 62—63, 114—115
- Гуканье 57
- Декламация 43, 103, 107
- , декламационная мелодика 107
- , мелодекламация 147
- обрядовая 43 (см. также: Пение полуречевое)
- Детский фольклор, пение детей 13—14, 15, 53, 103, 104, 109, 112, 125, 138, 139, 140—141, 142, 143, 145, 167
- Дефектология музыкальная 144 (см. также: Пение с дефектами)
- Диапазон певческий 74, 85, 90, 91, 99, 115, 119, 120, 156
- Диатоника (диатоническая мелодика, диатоническая система интонирования) 3, 19, 31, 51, 79, 93, 94, 98, 101, 113, 122, 127, 149, 150, 151, 152, 153, 156—157, 173, 174, 178, 182
- мнимая 45, 69, 88
- ранняя 106, 136
- семиступенная 122
- , соотношение с пентатоникой 155—157
- , стереотип восприятия 43
- Дискретность (раздельность) звуковысотная 66, 135, 169, 170
- мнимая 65, 168
- Дистрибутивного контраста принцип 158, 159, 160

¹ Указатели составлены З. З. Алексеевой.

Дихорд 83, 84
— большесекундовый 104—106, 108
— малотерцовый 112—113, 141
— квартный 114
Дыхание (певческое) 10, 53, 54, 67, 76, 77, 168
—, мелодико-дыхательный цикл 67, 79
—, распределение 76, 77, 168

Жанры песенные
— первичные 102
— реликтовые 65
(см. также: Песни)
Жу 107

Закливание 123
Звуковысотность (высота звука) 13, 30, 36—37, 44, 49, 65, 71, 82, 84—85, 100, 115, 149, 166, 167, 168, 170, 182 (см. также: Пространство звуковысотное, Связи звуковысотности...)
—, артикулированность высоты 52, 94, 125, 182
—, восприятие высоты звука 36—37, 100, 115, 168
—, глиссандирующая, скользящая 65—66, 84, 167
—, изменчивая, эволюционирующая 49, 84, 86, 168
—, неупорядоченная 167
—, нормы 13, 48, 149
—, относительная, нестабильная 54
—, стабильная, фиксированная 82
Звукоподражание (имитация) 64, 138, 146
Звукоряды (ряды, высотные шкалы) 28, 30—33, 51—52, 66, 69—71, 78, 98, 112, 117, 119—121, 123—125, 126, 135, 149, 155, 164, 167, 169, 173, 175—177, 180
—, гемитонные 173
—, диатонические 52, 98, 149
—, мнимые 71
—, мобильные (подвижные, изменчивые) 135, 167, 168, 169, 175, 176, 177, 180
—, неполные 117, 176
—, олиготонные 53, 135
—, отсутствие звукорядов 175, 177, 178, 180 (см. также: Интонирование вневысотное)
—, пентатонные 52, 155
—, пропорциональные 69, 70, 117, 119—120, 123, 124, 127, 149, 153
—, равномерные 112, 119, 124, 125, 149, 173
—, «сезонные» 28

— стабильные (фиксированные) 135, 175, 176, 177, 178
— суммарные 121, 126, 149
— ультрахроматические 51, 66
— «унтертоновые» 120, 122
— целотонные 51, 173
Зовы 57, 64, 65, 75, 94, 120, 168
— пастушьи 64, 120
Зона 84, 85, 170, 176—177
— звуковысотная 84
— интонационная 85, 170
— мелодического тона 176—177
—, тесное и широкое значение 85

«Игра» голосовая (тембро-регистрационная) 48, 53, 54, 60, 64, 82, 114, 135
Иерархически организованные системы (s-системы) 156, 173
(см. также: Функции субординация)
Инструментальная музыка 63—64, 113, 166
—, взаимодействие с вокальной музыкой 16—17, 20, 111
—, интонирование 63—64, 109
—, мелодика 121
—, пастушьи наигрыши 64
Инструменты (музыкальные) 15, 17—18, 20, 63, 64, 119, 121, 122, 135, 136, 176
—, аккомпанирующие 69, 115
—, балалайка 115
—, барабанка 84
—, без фиксированного строя 17
—, варган 63, 122
—, гармошка саратовская («азиатская», «восточная») 108
—, духовые 64, 121, 122
—, жалейка двойная 111
—, квартного строя 115, 119
—, настройка 115, 122
—, натурального строя 121
—, обмеры 18
—, пандури 69
—, поволока пастушеская 83—84
—, скрипки 64, 150
—, струнные смычковые 64, 122
—, топшур 115
—, трембита 64
—, тьюдьюк 106
—, ударные 63, 135
—, фиксированного строя 17—18, 47, 135, 136
—, флейты продольные 106, 122
—, — носовые 19, 123
—, чатхан 122
—, шипковые 69, 115, 122
Интеграция (обобщение) звуков в ступени (тоны) 86, 89, 128, 164

Интервалы (интервалика) 38, 48, 52, 93, 100, 101, 115, 124, 137
—, гармонические свойства 101
—, изменчивость 45
—, «острые» 115
—, промежуточные (нетемперированные) 19, 25
—, интервальный состав 48
—, ступеневое и тоновое значение 101
—, широкие 48
—, эволюционирующие 93
Интонация (интонационность)
—, музыкальная 31, 32, 33—35, 38, 40, 91, 95, 139, 145, 164
—, песенная 40, 146
—, плачевая 53
—, раннефольклорная 121
—, речевая 33, 40, 87, 102, 133, 139, 146, 175
Интонирование 133, 135
—, антирепевое 137
—, двухрегистровое 40, 58, 62, 64, 66, 74, 75, 89, 160—161
—, вневысотное, внезвукорядное 65, 135, 175, 177, 178, 180
—, внутреннее 143
—, контрастно-регистровое (α-мелодика, α-принцип) 40—41, 53—64, 84—85, 167—168, 169, 177 и др.
—, ниспадающе-глиссандирующее (β-мелодика, β-принцип) 57, 64—80, 84, 85, 88, 94, 99, 137, 145—146, 168, 169, 171, 177 и др.
—, подвижно-ступеневое (γ-мелодика, γ-принцип) 70, 80, 84, 85, 86, 87, 92, 95—98, 99, 100—101, 135, 137, 168, 169, 171, 177 и др.
—, предладовое 137
—, предпосылки акустические 20, 33, 56, 63—64, 79, 84, 101, 111, 113, 114, 115, 144, 156, 166, 173, 178
—, — технические 63—64, 122
—, — физиологические 20, 33, 54, 67, 79, 83, 84, 114, 115, 122, 144, 166, 173, 178
—, раннефольклорное 15, 46, 132, 134—135, 136, 137 (см. также: Принципы раннефольклорного интонирования, Источники информации о раннефольклорном интонировании)
—, речевое 95, 138, 148, 175, 178
—, тональное (тональная мелодика, t-принцип) 93, 160, 165, 170, 171, 172, 178, 180, 181 (см. также: Тональность, тональное мышление)
—, трехрегистровое 55
Источники информации о раннефольклорном интонировании 13—14, 139—155, 160—161, 167

Йодль (йодлер) 48, 60—61, 65, 79, 114

Каданс, каденция, каденционный тон 54, 67—68, 99, 107, 172
«Каданс надури» 108, 116
Кай 114
Кайчи 114, 115
Кварта 77, 94, 101, 113—116, 117—119
—, «острая» 115
—, увеличенная 101
—, уменьшенная 91
—, чистая 76, 102
Кварто-квинтовые отношения 155, 173
Квинтовый круг тональностей 43
«Квинтовый параллелизм» 92
Классификация (ранней мелодики) 48, 165, 168, 169, 180, 181
—, критерии звукорядные 177
—, — исторической периодизации 162
Коммуникация музыкальная 12, 144, 180
Компаративистика музыкальная, сравнительное музыкознание (фольклористика), межнациональные сопоставления 3, 4, 5, 7, 14, 148—155, 158
Композиторская музыка (творчество композиторов) 8, 20, 42, 56, 58—59, 61, 67, 80, 81—82, 83, 89, 140, 145, 159, 160—161, 164, 166
Консонанс, консонантные отношения 47, 48, 98, 113, 115
Континуальность 135, 169, 170
Криманчули 59—60, 64, 77
Кылысах 55, 61, 64, 77, 150

Лад (ладозвукоряд, ладовая система, ладовое мышление, ладоинтонационные, ладомелодические закономерности) 4, 6, 24, 29, 31, 32, 34, 47, 49, 51, 67, 100, 113, 128, 136, 137, 153 и др.
—, генетические проблемы 6, 14, 20, 48, 132
—, диатонический 44
—, мажорно-минорный 47
—, мелодический 29
—, пентатонный 109, 155
—, «украинский» 28
—, целотонный 109—110
(см. также: Функции, ладофункциональные отношения)
Линейность, мелодическая линия 36, 39, 51, 52, 53, 60, 99, 100, 176
Логика музыкальная (общие нормы мелодического мышления, инвари-

- антные структуры, глубинные со-
ответствия) 7, 13, 14, 50—51, 140,
148, 158, 166
- Мажор и минор мнимые 52, 58, 95,
103, 116—117, 118, 124
- Межнациональные взаимодействия в
мелодике 140, 148—155, 174
- Мелодика многоступенная 163
- монопопевочная 89
- ненотируемая 75, 77, 165
- ранняя 51, 121
- речитативная 78
- Методология (методы изучения на-
родной музыки) 5—7, 20, 22, 26,
27, 31, 48—52, 105, 131—139,
161—162, 164—165, 166—167 и да-
лее (см. также: Анализ, Класси-
фикация, Компаративистика, Си-
стематизация, Типология)
- , акустические обмеры 18, 63, 89
- , количественные оценки 169, 176,
178
- , метод аналогового моделирования
32—35, 164—165, 167, 181
- , — историко-логический (историко-
генетический) 7, 27, 49—50, 105,
144, 166, 181
- , — системно-структурный 50—51,
131, 134, 166, 177
- , онтофилогенетические параллели
14, 33
- , социально-историческая обуслов-
ленность типа музыкальной куль-
туры 6, 7, 11, 17, 21, 84, 178
- , статистические подсчеты 172, 173,
177
- , точные методы 22
- Метроритмическая (временная) орга-
низация мелодики 145, 166, 171,
172, 180
- Микроальтерация 45—46, 89
- Многоголосие 15—16, 59, 62, 63, 70—
71, 107, 108, 109, 111, 113, 115
- бурдонное 70—71, 107—108
- , гетерофония (разноголосие) 15—
16, 129
- , двухголосие 70—71, 95, 107, 110,
116, 121, 142, 149, 152
- инструментальное 108
- подголосочное 110
- полифоническое 70
- , проблема происхождения 62, 115
- , трехголосие 108, 119
- , хоровое 59—60, 107, 108, 109, 110
- , четырехголосие 59
- Монодия, монодическое пение 15,
22, 50, 70, 83, 109
- Музыка (мелодика, пение разных на-
родов)
- Австралии (аборигенов) 9, 89—
92, 99, 163
- аджарцев 16, 59—60, 77
- адыгейцев 107—108
- адыгов 58, 107
- азербайджанцев 22, 63
- айнов 114, 117, 119
- алава (Австралия) 9
- алтайцев 98—99, 114—115, 118
- альпийских народов 60—61, 64
- аранда (Австралия) 89—92, 99,
163
- арауканов 17
- аргентинцев 163
- армян 22, 43, 50
- Африки 5, 11, 63
- ацтеков 163—164
- баттаков (Суматра) 112
- башкир 21, 62, 124—125, 174
- белорусов 57, 105, 106—107, 128—
130
- ботокудов (Бразилия) 18, 19, 123
- бурят 21, 113, 148, 151—155
- ведда 18
- венгров 4, 92
- вьетнамцев 159
- грузин 16, 57—58, 60, 64, 67, 70,
71, 72, 94—95, 108
- восточных 70
- западных 59—60
- гуцулов 64
- дзуков (Литва) 83
- индейцев Бразилии 18—19, 122—
123
- Северной Америки 112
- Индии 18
- испанцев 5
- кадиувео (Бразилия) 18
- казаков оренбургских 109
- калмыков 93, 163, 174
- карталинцев 70, 72
- кахетинцев 70
- киргизов 76
- Китая 163
- коми-зырян 8
- конголезцев 43—44, 120
- Крайнего Севера народов 21
- кренаков (Бразилия) 18, 122—123
- Латинской Америки 18, 63
- латышей 107
- литовцев 43, 83, 145—147
- мари 21, 41, 65, 92
- минкопов 18
- монголов 21, 62, 63, 109
- мордвы (эрзя) 21, 96—97
- месков 94—95
- немецкоязычных народов 61
- огнеземельцев 18
- Океании 18
- поляков 65
- пшавов 70—71, 72

- румын 4
- русских 3, 11, 20, 21, 40—51, 54—
56, 57, 64, 73—75, 77, 87, 93—94,
95—96, 97—98, 102—104, 109,
110—111, 113, 116, 118, 120—121,
125, 127, 140—142, 148—154
- западных 57
- северных 64, 93—94, 95—96
- Сибири 150—151
- южных 64, 95, 110—111
- русско-украинская 148, 152, 154
- Сибири народов 18—19
- славян восточных 21
- юго-западных 4
- южных 11
- сванов 16, 58, 116
- словаков 56—57, 65, 87
- таджиков 63, 68
- татар сибирских 112—113
- тувинцев 21, 62, 63
- туркмен 21, 106
- турок 5
- тюркоязычных народов 16, 21
- узбеков 63
- украинцев 21, 148, 151
- хакасов 122
- хантов 21
- хевсур 67, 68, 69, 70
- хори-бурят 113
- чехов 120
- чешско-немецкая 65
- чилийцев 17
- чулков 93, 106, 163
- эскимосов 93, 106, 163
- эстонцев 123—124
- якутов 3, 8, 9, 10, 20, 21, 43, 55,
61—62, 64, 75—79, 113, 141—142,
148—151
- Напев 68, 73, 126, 176, 177, 178, 180
- Напев-формула — см. Формульный
напев
- Напряжение интонационное 157
- Настройка слуха (слуховой навык)
45, 65, 66, 69, 78, 84, 86, 164
- Неустой 47, 103, 104
- Нотация (нотная запись, фиксация,
расшифровка) фольклорная 24—
25, 26, 39—42, 44—46, 52, 71, 75,
86, 88, 92, 100, 130, 132, 133, 165,
166, 167, 182
- аналитическая (синтаксически
ранжированная) 45, 92
- , искажающий эффект 49, 71, 99
- , ненотируемая мелодика 75, 77,
165
- , связь с теорией 25
- слуховая 25, 130
- субхроматическая 46, 86
- , условность 24, 41, 52, 69, 71,
75, 100, 133, 163, 168

- Обертон, обертоновая шкала 111,
120, 121, 122, 123, 173
- Обряд 14, 68
- похоронный 68
- Одноголосие 15, 16, 46, 62, 63, 69,
119
- Одноуровневое, однотонное пение
(монохорд) 41, 83, 84, 88, 146
- Октава, октавное подобие тонов, ок-
тавное соотношение 30, 53, 58, 90,
91, 92, 99, 153
- Олонхо 10, 75—79, 97
- Олонхосут 141
- Параллелизм синтаксический 155
- Пение «автокоммуникационное»
(«для себя») 12, 13, 15, 139, 167
- ансамблевое 47, 63, 142
- антифонное 11, 59
- бестекстовое 66, 74—75, 114
- болезненное 8, 144
- бытовое 13, 142
- вневьсотное, высотное неартику-
лированное 39, 100, 125, 135, 168
- вневзвучное 135
- внутреннее («про себя») 8, 12, 139,
143, 144
- во сне 8, 12
- дефектное (с дефектами) 26, 139—
140, 144—145, 150, 167
- диалогическое 57, 61, 65, 70
- контрастно-регистровое (см. Ин-
тонирование контрастно-регист-
ровое)
- «концертное» 12, 13
- многоголосное — см. Многоголосие
- нищих 66—67, 87
- одиночное 11 (см. также: Сольная
вокализация)
- полуречевое 145—148
- «прощальное» 8
- широкодиапазонное (сверхоктав-
ные напевы, мелодика) 48, 53, 67,
98, 106, 131, 168, 171
- эпическое 11, 55, 61—62, 107,
114—115, 141, 181
- Пентатоника 101, 109, 113, 122, 127,
151—152, 154, 155—158, 173, 174,
182
- мнимая (пентатонобразные струк-
туры) 44, 45, 98, 136, 157
- соотношение с диатоникой 155—
157
- Пентахорд 58, 66, 70, 120—121, 126
- квинтовый 126, 149
- мажорный 58
- минорный 126
- пропорциональный 120
- ультрахроматический 66
- Передувание 64

- Переинтонирование фольклорное («перевод», трансформация мелодики в иной песенной культуре) 148, 149—155
- «Перемена в четвертый раз» 79, 99
- Переменность ладовых функций 107, 110, 174
- Перетекстовка 148
- Песни (виды и жанры)
- агитационные 9
 - аробные 16
 - артельные (бурлацкие) 102, 105
 - «будильные» 8
 - весенние (веснянки) 73—74, 75, 77, 88—89
 - героические 107
 - гребцов 112
 - детские 14, 103, 104, 109, 124—125, 145
 - дразнилки 113
 - женские диалогические 57, 65
 - жнивные 129
 - заговорные 87—88, 110, 145
 - заклички дождя 104, 112, 124—125
 - «засевные» 103
 - игровые 14, 109, 124, 126, 145
 - из улигеров 113
 - календарные 21
 - карагодные (хороводные) 111
 - колыбельные 16, 21, 43—44, 107, 120
 - колядки (авсенки) 120—121, 140, 141—142
 - короткие (четверостишья) 107
 - косарей 68, 70
 - купальские 128
 - лиго-песни 107
 - лирические 126
 - маршевые 155
 - масленичные 110
 - массовые 150
 - «надури» 59—60
 - обрядово-календарные 102
 - обрядово-ритуальные 60, 103
 - оровелы (плужные) 94—95
 - пастушеские 83, 120
 - пахоты 119
 - плачевые (см. Плачи)
 - поздравительные 140
 - прибаутки 103, 104
 - припевки 56, 103, 125
 - протяжные 127, 155, 163
 - свадебные 123
 - рельные (качельные) 74
 - сборщиков трав 114
 - сказочно-игровые 146
 - толочанские, дожиночные 56
 - трудовые 21, 59—60, 68, 70, 94—95, 102, 105, 112, 114, 119
 - чабанские 126
- чабыргах (песенная скороговорка) 76
- , частушки 151, 153
 - , —свадебные 41, 65
 - эпические 89—92, 163
- Письменная музыкальная культура 132, 134
- Письменность музыкальная (нотное письмо, нотация) 18, 38, 39, 42, 48, 134, 136, 166
- буквенная 46
 - двенадцатиполутоновая 46
 - невменная 134, 135
 - пятилинейная 42, 166
 - , связь с теорией 42, 132
 - хазовая 50
- Плачи (причитания, голошения) 8, 16, 19, 21, 40, 54, 55, 56, 57—58, 67, 88, 95, 96, 97, 98—99, 106—107, 109, 116—117, 118, 144, 153, 168
- коллективные 68—69
 - похоронные 8, 16, 21, 40, 56, 68—69, 74—75, 88, 96, 97, 98—99, 106—107
 - рекрутские 153
 - ритуальные 16, 19, 54
 - свадебные 21, 40, 54, 55, 67, 95, 96, 109, 116, 118
- Полутон 73, 74, 101, 127
- Принципы раннефольклорного интонирования (исходные, первичные) 46, 47, 51, 134, 166, 167, 168—170, 180, 182
- , —, α-принцип (см.: Интонирование контрастно-регистровое)
 - , —, β-принцип (см.: Интонирование ниспадающе-глиссандирующее)
 - , —, γ-принцип (см.: Интонирование подвижно-ступеневое)
 - , —, взаимодействие принципов 57, 58, 74, 75—80, 81, 85, 88, 92, 94, 98—99, 141, 145—147, 152—153, 160, 161, 168—169, 170—171, 180
- Происхождение (генезис, истоки) музыки (мелодического мышления, звуковысотных систем) 9, 14, 15, 20, 21, 27, 35, 48, 53, 64, 82—83, 131, 132, 134, 137, 139, 161, 167
- Промежуток (межтоновой) 52, 101
- полуторатонный 43
 - сверхоктавный 53, 76
 - тесный 173
 - широкий 53, 173
- Пространство звуковысотное 34, 35—39, 72
- тембродинамическое 38
- Профессиональная музыка (музыкальная профессионализация) 11,

- 13, 28, 42
- европейской ориентации 42, 135, 140, 159
- Психологи, психофизиологии данные (нормы, оценки) 6, 7, 13, 14, 19, 38, 53, 87, 143, 173

Размер стиховой

- , —, одиннадцатисложник 151
- , —, семисложник 129, 141, 151
- , —, —, двоянный 129
- , —, семи-восьмисложник хорейский 79

«Раскрывающийся лад» («раскрытие» лада, звукоряда) 93, 95, 97, 137

Распев внутрислоговой 55, 70, 116, 124, 126, 128, 171

Регистры голосовые 57, 59, 75, 85, 90, 99, 101, 168, 169

— контрастные 41, 53, 56, 57, 58, 75, 82, 85, 86, 89, 91, 131, 146, 180 (см. также: «Игра» голосовая, Темброрегистр)

Регрессивное развитие мелодики 162, 165

Речь обыденная (разговорная) 136, 137

— мелодизированная 102

— сказовая 148

— сказочная 86

Речитация (рецитирование, речитатив) 65, 75, 76—77, 83, 138, 141, 146

— обрядовая 77, 138

— однотонная 83, 114, 152

— эпическая 75, 76—77, 141

Ритм (ритмические отношения) 68

—, ритмическая пульсация 10

—, ритмический период 3

— синкопированный 152

— слоговой 79, 135

— формульный 54, 58, 73

Ритмика музыкальная 83, 159

— поэтическая 10

— речевая 147

Рифма 10, 73

— «звуковысотная» 68, 71, 72

— перекрестная 151

«Самотемперация» 119

Связи звуковысотности (лада) с композиционными закономерностями 6, 159

— с культурной традицией 102

— с метроритмом (ритмом) 6, 29,

35, 41, 68

— с регистром 101, 105—106

- с рифмой 151
 - со словесным текстом 69, 70, 76, 142
 - с тембром 6, 14, 36—37, 63
 - с тесситурой 101, 105—106, 118, 124, 129
 - с фонетикой 33, 60—61, 66, 79
- Связь пения (мелодики, напева) с речью (поэзией, стихом) 9, 10, 19, 33, 41, 69, 73, 138, 139, 140, 145—148, 158—160, 175, 181

Секунда 101

— большая (целый тон) 102—104, 105—108, 116, 141

— увеличенная 94

«Секунда» 101

— внетональная 101, 111, 118, 120

— квартовая 113

— полуторатонная 112, 113

Секвенцирование 90, 91, 112

Семантика музыкальная 29—30, 38, 158 (см. также: Смысл)

—, —, неввысотная 38

Синкретизм ранней мелодики 6, 29, 44, 128, 136, 166

Синтагма мелодическая 90, 92, 146, 172

— песенная 127

—, полусинтагма 127

—, ритмосинтагма 90

Систематизация (система) ладозвукорядная 47—49, 136, 175

— пентатоники 155

— ранней мелодики 47—49, 52, 99, 131, 134, 166

— эпической мелодики 181

Сказки 87, 145

Скандирование 83, 88, 123, 124, 125

Скачки (перебросы) мелодические 54, 156, 160, 161

— сверхоктавные 54, 160, 161

Скользкие звуки (тоны, ходы), скольжение тона 54—55, 69, 70, 84, 135, 171 (см. также: Глиссандирование)

Словообраз 54

— «Слог — нота», принцип 73

Слогонота 79, 128

Слогостопность (систематический распев слога) 10, 55, 181

Смысл (смысловая, содержательная сторона мелодики) 26, 27, 29—30, 31, 35, 37, 39, 42, 45, 76, 86,

91, 100, 105, 106, 126, 133, 158, 163, 166, 167—168, 177, 178, 182

—, проблемы понимания 133, 158

—, эффект порождения смысла (при нотировании) 42, 44, 86, 165

Сольная вокализация (сольно-вокальная мелодика) 15—16, 17, 19—20,

46—47, 63, 111, 113, 122, 166, 176

Сольная версия многоголосной песни 128—129
«Сольное двухголосие» 61, 62—63, 64
Спатиализация 37 (см. также: Пространство звуковысотное)
Сравнительное музыковедение — см. Компаративистика
Срыв («сброс») высотного-неопределенный в нижний регистр 54, 79, 118, 146
— фальцетный 55, 64
Стабилизация звукорядов, тонов, высотных отношений 93, 136, 167, 170, 177, 182
Строй (звуковысотный) 77, 93, 97—98, 106, 115, 121, 129, 170, 176, 177
— инструмента, квартовый 115, 119
—, натуральный 121
— напева 93, 97—98, 106, 129
— хоровой 77
— эволюционирующий 77, 93, 97—98, 129, 170, 177
Строфа мелодическая 77, 89, 90, 91, 137
— песенная 92, 98, 129, 151—152, 153
Строфика поэтическая 10, 151, 155
Структура-процесс 49, 176
Ступень (звуковысотная, ладозвуко-рядная) 31, 45, 47, 69, 70, 82, 84, 86, 94, 112, 132, 156, 168, 172, 174, 180
— вводная (субступень) 71, 106
— мнимая 52, 69, 89
— переменная 171, 180
— подвижная (нестабилизовавшаяся) 45, 84, 168
— «пропущенная» 156
Схемы ладозвукорядные 90—91

Танцы 9, 18, 106, 111
— круговые 9, 18
—, танцы-пантомимы 106
Текст песенный асемантический (внесмысловый) 10, 60, 79, 106 (см. также: Пение бестекстовое)
Тембр 36—37, 166, 167
Тембромрегистр 37, 40, 48, 56, 60, 61, 77, 84, 85, 86, 99, 101, 136, 167 (см. также: Регистры голосовые)
Темброуровень 116, 182
Темброфонема 60, 114
Темперация 45, 46, 51, 163, 166
— «метрическая» 122
— полутоновая (12-ступенная) 44, 45, 166
— равномерная 39, 51
— 36-ступенная 46, 76
Теория музыки (музыковедение) 13,

24, 25, 30, 50, 56, 105, 134
— академическая (школьная) 24, 25, 30, 47, 105, 134
— европейской традиции 28, 29, 42, 47, 50, 56
— интонационная 35
Терминология вопросы 23, 24, 27, 30—31, 32, 37, 43, 84—85, 101, 127, 132, 167, 168
Терция 101
— большая 101, 141
— малая 101, 102, 111—113
Тесситура певческая 74, 91, 101, 105, 120, 129, 141
Тетрахорд 83, 84, 99, 104, 112, 121
— квинтовый 153
— тритоновый 109—111
— целотоновый 150
Типология (типы) ранней мелодики 47, 52, 169
— звуковысотная 166, 175, 177
— функциональная 171 (см. также: Систематизация, Классификация)
Тирада 77, 90, 92
— мелодическая 92
— песенная 90
— речитативная 77
Тон мелодический 36, 38, 52, 82, 84—85, 93, 99, 125—126, 128, 133, 139, 167, 171, 176—177, 182
— вводный 107
— высотный - неопределенный (α-тон) 84—85, 99
— высотный-определенный (фиксированный, стабильный) 82, 93, 99, 100, 125—126
— глиссандирующий (скользящий, β-тон) 84, 99, 168—169
— диатонический 156
—, критерии выделения (закрепления) 52, 82
— неопорный 126
— опорный 91, 106
—, отношения (связи) межтоновые 98, 100, 106, 156, 167, 170, 172—173, 174—175 (см. также: Функции)
— переменный 127
— превышения 118
—, тон-призвук 117
— суммарный 128
—, техника обобщения (интеграции) 129
— эволюционирующий (плавно сдвигающийся, γ-тон) 93, 99
Тональность, тональное мышление 42, 43, 60, 93, 132, 166, 170 (см. также: Интонирование тональное)
Тональные (тонального строя) языки 133, 159, 175

Тоника 43, 47, 118, 153, 172
Тоника-движение», «тоника-переменность», «тоника-покой» 104, 127, 175
Тритон (тритоновая связь, промежуток) 56, 73, 74, 89, 101, 109—111, 127, 150
— «южнорусский» 28, 110—111
Трихорд 83, 84, 112, 117, 127
— большетерцовый 109
— квартовый 91, 98, 104, 114
— малотерцовый 91
— трихордные напевы, попевки, звенья, интонации, ячейки 91, 95, 97, 110, 163
Тяготение (ладовое, функциональное) 29, 71, 72, 94, 105, 156, 173
Узляу 62
Ультрахроматизм (субхроматизм) 51, 66, 86
Унисон 62, 116
Унисонное пение 15, 68, 69, 89, 92—93, 106, 163
Уровни (подходы, аспекты) теоретического рассмотрения звуковысотности 6, 28—29, 31, 155—156, 176, 177—178
Устная (бесписьменная) музыка 49, 134, 136, 140
Устой 71, 102, 103, 104, 174
— главный 104, 105, 117
— мелодический 68
«Устой — неустой», принцип 105, 108
Усуль 63

Фальцет, фальцетное пение 59, 65 (см. также: Кылысах)
Флажолет 64
Флукутация звуковысотная 85, 176, 177
«Фонема» музыкальная 133, 134
Фонема речевая 63, 133, 139
Фонетика песенного текста 59—60 (см. также: Эквивокализм)
Формульный напев (напев-формула, формула высотного-интонационная, мелодическая) 79, 87, 88, 94, 112, 121, 140, 142, 145, 153, 154
Функциональная музыка 143
Функции (ладофункциональные отношения) 30, 31, 68, 71, 90, 104, 113, 156, 157, 167, 172, 175, 176
—, дифференциация функций 73, 100, 105, 156, 171, 177, 182
—, координация (равнозначность) функций (к-принцип, координатоника) 104, 113, 156, 171—174, 182
—, субординация функций (s-принцип, субординатоника) 104, 156, 171—174, 182

Функциональность (функциональная организация мелодики) 99—100 и далее, 171—175, 177, 180
— гомофонно-гармонического склада 28—29, 60, 156
—, принципы 171, 173, 174, 180

Хомей 63
Хоровое пение 15, 16, 59, 60, 64, 69, 77, 107—108, 109, 113, 163 (см. также: Унисонное пение)
Хроматизм (хроматическая гамма, оборот, ход) 42, 65, 78, 125, 156
— мнимый (псевдохроматизм) 41—42, 65, 78, 88

Четырехопорный предел (ряд, остов, каркас) 121, 126, 127, 149, 152—153, 155

Четвертитоны 46, 82

Шаманы, шаманское пение 8, 18

Эволюция (историческое развитие) звуковысотных систем 162, 165, 170, 173, 181 (см. также: Происхождение музыки)

Эквивокализм (принцип высотного закрепления гласных) 60—61, 64

Эпос, эпические поэмы 10, 11, 75—79 (см. также: Пение эпическое)

Эстетические нормы, критерии, факторы 7—8, 11, 26, 53—54, 55, 165

Этнография музыкальная (этномузыковедение) 3, 27, 48 (см. также: Компаративистика)

Atmungsmelodie 168

Engmelodik 47, 48

Fanfarenmelodik 47, 48

Jews harp 63
Juchezer 61, 65

Klangfarbengesang 168
Klangfarbenmelodie 168

Pendelmelodik 47, 48, 77, 101, 112

Tonhöhenmäßig labiler Gesang 168
Tonhöhenmäßig stabiler Gesang 170
Treppemelodik 47, 48

Wyskanie 65

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абрахам Л. 61
Абрахам О. 22
Абубакирова Н. Н. 21
Айзенштадт А. М. 21, 184
Аксенов А. Н. 21, 62, 184
Андрашке П. 61
Анохин А. В. 98, 114, 115, 184
Аракишвили Д. И. 58, 67, 68, 72
Арановский М. Г. 37, 38
Аретс И. 163
Арзаманов Ф. Г. 159
Асафьев Б. В. 22, 32, 174, 184
Асланишвили Ш. С. 16, 71, 94, 117, 184
Ахобадзе В. В. 58, 59, 77, 108, 185

Банин А. А. 21, 63, 102, 185, 188
Баранов Н. Ф. 109, 185
Барановский П. П. 22, 185
Барток Б. 4, 5, 22, 185
Бауман М. П. 60, 185
Бачинская Н. М. 2, 76
Бедный Д. 148, 151
Беляев В. М. 17, 18, 22, 66, 67, 74, 111, 122, 185
Беляева-Экземплярская С. Н. 23, 185
Бендорф В. М. 107
Береговский М. Я. 100
Бетховен Л. 161
Блинова М. П. 185
Блуме Ф. 14, 185
Бобровский В. П. 34, 160
Бозе Ф. 20, 22, 38, 185
Брайлю К. 22, 163, 185
Бреннер И. фон 112
Бруснянин Г. В. 23, 185

Валейка Ю. 83
Валлашек Р. 18, 185
Вербицкий В. И. 115
Внора В. 22, 185
Вирановский Г. Н. 23, 185
Володин А. А. 22, 185

Гаджибеков У. 22, 186
Галицкая С. П. 22, 186
Гальперин С. И. 53, 186
Гарбузов Н. А. 22, 186
Гвидо Аретинский 61
Герасимов О. М. 21, 41, 186
Гилярова Н. Н. 140

Гиришман Я. М. 186
Глинка М. И. 5
Горковенко А. А. 23, 186
Готсдинер А. Л. 53
Гошовский В. Л. 21, 44, 126, 186
Григорян Г. А. 93, 141, 186
Грубер Р. И. 186

Дальхауз К. 61
Дебюсси К. 8, 158
Деляев П. 150
Детловс В. К. 26
Джуджев С. 22, 186
Должанский А. Н. 22, 23, 52, 101, 186
Дубравин В. В. 21, 28, 56, 73, 103, 120, 186
Дугаров Д. С. 21, 113, 148, 154, 155, 186
Дьячковский Н. Д. 186
Дюдюк Е. Е. 21

Елатов В. И. 21, 105, 186
Ефименкова Б. Б. 21

Жирков М. Н. 150

Закс К. 42, 186
Захаров В. Г. 116, 186
Зверев С. А. 141
Земцовский И. И. 22, 40, 55, 138, 185
Зоан Нью 159

Исамитт К. 17
Исмайлов М. С. 187
Истомин И. А. 21, 102, 187
Исхакова-Вамба Р. А. 187
Ихтисамов Х. С. 63

Кадыров И. Ш. 112
Камаев Ф. Х. 21, 124
Кароматов Ф. М. 63, 187
Касьянова И. А. 21, 96, 187
Кац Б. А. 159
Квитка К. В. 14, 20, 21, 25, 26, 27, 42, 49, 51, 54, 55, 74, 110, 112, 161, 162, 183, 187, 188

Кисслер Г. 139, 187
Коллай З. 22, 92, 187
Коллер П. 22, 47, 187
Кон Ю. Г. 187
Кондаков Н. И. 164
Кондратьев С. А. 21, 43, 76, 109, 187
Коргузалов В. В. 7, 22, 43, 87, 94, 95, 110, 187
Корнилов Ф. Г. 149
Кочарян А. К. 118
Кривоносов В. М. 76
Крымский С. М. 23, 187
Кулаковский А. Е. 61
Кулаковский Л. В. 11, 187
Кунст Я. 48
Курт Э. 22, 38, 39, 187
Кушнарев Х. С. 22, 50, 187
Кыйва О. 123

Ланглебен М. М. 42, 187
Лебединский Л. Н. 2, 21, 187
Левашов Е. М. 2
Леви В. Л. 7, 187
Ленин В. И. 154, 155, 186
Линева Е. Э. 3, 187
Липпус У. 188
Лобанов М. А. 23, 93, 188
Ложкин В. Н. 63, 185
Локвуд Д. 8
Ломакс А. 12, 22, 160, 188
Лорд А. 11
Лотман Ю. М. 22, 34, 35, 137, 188

Мазель Л. А. 5, 20, 22, 34, 138, 157, 158, 188
Манизер Г. Г. 18, 19, 122, 123
Манн Т. 82
Матвиенко В. А. 90, 159
Мацневский И. В. 64
Мессиаи О. 8
Можейко З. Я. 106, 128, 188
Моль А. 26, 144, 188
Моцарт В. А. 30, 160
Мусоргский М. П. 187
Мухаринская Л. С. 128
Мшвелидзе Ш. М. 70

Назайкинский Е. В. 22, 188
Налимов В. В. 22, 188
Нгуен Ван Нам 159
Нгуен Синь 159
Нигмедзянов М. Н. 21, 188
Николаева Н. Н. 134, 184
Новиков В. М. (Кюннюк Урастыров) 148
Нохсоров У. Г. 78

Оррего-Салас Х. А. 17
Островский А. П. 159

Павлов И. В. 144
Папуш М. П. 30
Пендерецкий К. 58, 80, 81
Пиккен Л. 163
Поликарпов А. А. 22, 162, 189
Попов А. Л. 61
Пьянкова С. В. 21
Пятницкий М. Е. 187

Рабинович А. В. 23, 189
Рахманинов С. В. 157
Рачева И. 158
Реммель М. 188, 189
Римский-Корсаков Г. Н. 23, 189
Римский-Корсаков Н. А. 94
Ройтерштейн М. И. 22, 189
Росс И. 188
Рочев Ю. Г. 8
Рубец А. М. 148
Рубцов Ф. А. 21, 28, 189
Руднев А. Д. 113
Руднева А. В. 21, 104, 110, 127, 128, 174—175, 183, 189
Рүйтел И. Н. 189

Сальмонт Б. 113
Самохвалов В. Я. 159
Сарв Я. 189
Сванидзе Н. Д. 67
Сенкевич-Гудкова В. В. 21
Сергеев Е. А. 151
Серошевский В. Л. 10, 189
Скребков С. С. 15, 189
Смирнов Б. Ф. 21, 189
Сокальский П. П. 49
Соколов О. В. 189
Станислав И. 43
Степанова А. А. 186
Стравинский И. Ф. 8, 20, 55, 164
Сувчинский П. П. 185
Суле К. 189
Сулейменов О. О. 72
Сюлицану Г. 189

Тавлай Г. В. 128
Тагмизян Н. К. 50
Таджикова З. М. 68
Тампере Х. Т. 123
Танимото К. 114, 117, 119, 189
Теплов Б. М. 6, 14, 37, 38, 189
Тобуроков Н. Н. 151, 189
Тюлин Ю. Н. 20, 22, 103, 190

Уолкот Р. 63
Урастыров Кюннюк — см. Новиков В. М.

Фам Ли 159, 190
Финдейзен Н. Ф. 188

Хадеева-Быкова А. А. 169
Харлап М. Г. 9, 13, 15, 23, 62, 67, 68,
104, 190
Холопов Ю. Н. 22, 23
Хорноостель Э. М. фон 8, 22, 48,
112, 190
Христиансен Л. Л. 24, 103, 104, 110,
111, 115, 116, 124, 190

Чавес К. 163
Чекановская А. 22, 190
Чернов Б. П. 63, 190
Чернышевский Н. Г. 11, 12, 27, 54,
190
Четкаускайте Г. П. 83, 190
Чнджавадзе О. Л. 70, 190
Чичерин Г. В. 30, 190
Чувашев М. И. 96, 187
Чудова Т. А. 56
Чуркин Н. Н. 105
Чхиквадзе Г. З. 67, 68, 69, 70, 72,
190

Швейцер А. Д. 162, 190
Шейкин Ю. И. 138
Штумф К. 18, 22, 48, 190
Шу Ш. С. 107, 190
Шульгин Б. М. 98, 115, 118, 190
Шульгин Л. В. 149
Шурц Г. 112, 190

Щедрин Р. К. 80
Щуров В. М. 21, 24, 28, 95, 110, 111,
190

Эвальд З. В. 190
Эллис А. 22
Эллис К. 89, 92, 190
Эльшеева А. 22, 56, 57, 87, 190
Энгельс Ф. 27, 50

Южак К. И. 189
Юсфин А. Г. 119
Юцевич Е. Е. 22, 185

Яворский Б. Л. 23, 157, 185
Яковлев Е. К. 115

SUMMARY

Edward Alexeyev

Candidate of Art Studies
Senior Fellow of the USSR Institute of Art Studies
Vice-President of the Folklore Board of the USSR Composers' Union

*The Pitch Nature of Primitive Singing*¹

'Sovetsky Kompozitor' Publications, Moscow, 1986

0.1. To explore the mechanisms of archaic melopoeia, one must find an unbiased approach, free from many an academic prejudice. The point is that what is known as mature tonality should be regarded merely as one of the multifarious forms of thinking in terms of pitch—not as the norm; otherwise we shall have to qualify primordial melodies as anomalous and, what is more, nonsensical. To put it differently, we are in need of a methodology which would allow for both the well-worked-out systems of organization of the sound substance and those underlying all the manifold phenomena of early folk-music.

0.2. In selecting and classifying the material for study, we should never draw exclusively on aesthetic criteria, for they turn out to be restrictive with respect to a wide range of observable phenomena. Likewise, neither the notions of simplicity and complexity nor the concepts of progress and regress can be considered relevant to the forms of tonal organization intrinsic to the archaic layers of musical folklore.

0.3. Strictly speaking, the main-springs of the development of tonal systems ought to be researched into from a pronouncedly historical angle, with the structural essentials of particular phenomena being examined in terms of their genesis. But since the evolution of music of oral tradition is virtually untraceable on the plane of historicity, nothing else is left than to go the path of logical construction.

0.4. Initial forms of organization of tones grew up mainly in the bosom of primitive singing, whereas the instrumental culture was, as it were, secondary in this respect until a certain stage in evolu-

¹ Preference has been given to a free rendering of the title; the literal translation would be 'Early Folklore Intonation: The Pitch Aspect'. — V. Y.

tion¹; when we speak of singing here we mean predominantly solo inflection, with the practice of singing together affecting the physiognomy of melody and its formative forces as a strong corrective factor. The uniformity of acoustic and physiologic conditions of generating and perceiving the vocal sound determines the universality of logical norms of operating the tone-material.

0.5. The pitch aspect of early folk singing is syncretically bound up with all the other sides of a melodic whole—metre, rhythm, architectonics, dynamics, articulation, phrasing, gesticulation and, notably, timbre, which often comes to the fore and, what is more, proves to be the principal vehicle of the meaning of many a primitive musical utterance.

0.6. In view of these circumstances, transcribing (writing down) early folk melodies appears rather a problematic undertaking. Firmly associated, by its very origin, with the idea of European tonality, the five-line notation is far from being conducive to an adequate comprehension of the initial norms of melodic consciousness. Nevertheless it remains, in many respects, an irreplaceable instrument of analysing the melodic material under consideration in terms of pitch, and needs, in this capacity, further improvement, in particular by dint of introducing into the system of music-writing a temperament based on a subdivision of the semitone, which would make for the formalization and operationalization of pitch-dimensional analysis.²

0.7. To scrutinize the foundations of archaic melodies, we should preliminarily work out a general systematization of their types, albeit partly by way of intuitive construction, so as to realize that the evolution of primeval melody must have been 'a system as a process', with definite primordial principles of melodization each displaying different expressive potentialities and being, at the very outset, capable of embarking on the path of interaction and reciprocity. A residual effect of those principles may be traced even to the highly developed forms of modern music, which often deliberately turns back to the very sources of thinking in terms of melody.

0.8. The historical accumulation of means of expression, making up a multilaminar 'counterpoint' in every present-day

¹ This statement may appear objectionable: instrumental music-making has acoustic and material sources of its own, and can have followed a fairly self-dependent road. However, if we take into account that in the final analysis playing an instrument is, in a sense, 'singing' through the medium of the instrument, and that any sound evokes the so-called idiomotive response of the vocal cords, we shall see that there is every reason to admit the priority of the voice.

² Musical examples in this book make use of the thirty-six-degree equal temperament, in which the semitone is divided into three parts by means of inserting two complementary accidentals: — (for micro-sharpening—by 1/3 of the semitone) and ↓ (for micro-flattening); in letter names of notes (with the syllables -is for common sharps and -es for flats (in German nomenclature), additional syllables are employed, viz. -it (for micro-sharpening) and -et (for micro-flattening).

song style, enables us to use virtually any song melody (looked at, as a matter of course, from a definite angle) as a source of information on what can be described as initial principles of organization of tones, but the most appropriate material can be found in children's folklore, in the strains spontaneously produced by grown-ups and in evidently wrong singing.

0.9. A problem *per se* is the matter of working out a correct terminology and defining the relevant fundamental notions. Here cross-analogies may be useful, with terms borrowed from different fields of knowledge by way of comparison, specification and amendment. Such a subsidiary device, along with the growing reliability of notations owing to the elaboration of new methods of visual presentation of sounds, gives rise to certain premises for the algorithmization of pitch-orientated analysis and the computerized verification of hypotheses concerning the origin and evolution of tonal systems.

1.0. It ought to be emphasized that the formation of stable tone-complexes capable of musical expression is a triune process characterized by:

- a) definite stages ('conceptions') of a melody tone coming forth (plane of intonation, I);
- b) a certain type of intertonal (functional) relations being formed (functional plane, F);
- c) scales taking shape and being gradually stabilized (scalar plane, S).

Logically, the stage of maturity of tonal organization must have been preceded by a phase of relative disorder of pitch-levels applied within a melody, with no fixed scales, no distinct intertonal relations and, actually, no definite tones, the latter factor determining, as a matter of course, both the character of interrelations of pitch-levels and the nature of the 'scalar projection' of those interrelations.

The relevant melodic material gives evidence of existence of at least three general principles of employing different pitch-levels in early vocal melody-making, which will be denoted here by the three initial letters of the Greek alphabet.

1.1. The α -principle implies operating what may be described as unstratified registers, which results in sounds without clearly distinguishable pitch. Such kind of singing, which may be qualified as singing based on contrasting registers, is characterized by the prevalence of timbre, which absorbs (and, as it were, dissolves in itself) the pitch quality of sounds so that pitch proper is not yet relevant to the sense of musical speech. In transcribing a melody of this type in terms of our five-line notation we virtually misinterpret the musical reality, representing what has no direct connection with the pitch by means of pitch symbols. Most striking examples of that are wide-ambitus extatic lamentations (see Ex. 1, 2, 6 — p. 40, 55).

1.2. The β -principle implies operating distinct pitch-levels which

are, however, constantly changing—mostly sliding down. Here, too, notations usually appear to be inadequate. We come across such cases in various calls as well as where special stress is laid on the articulation of words (see Ex. 91 and 18 — p. 146 and 65).

1.3. The γ -principle implies operating a number of degrees (melody tones) within one and the same vocal register, and—better than the two principles described above—corresponds with our ideas of definite pitch-levels as the tone-material of singing; yet, in contrast with melody-making in terms of crystallized tonality, the γ -degrees are subject to considerable, though gradual, changes in respect of pitch when a melodic unit is repeated, so that different versions of a tone may be integrated into one transformative degree. Such singing, unstable in pitch due to the employment of mobile degrees, or, in other words, singing without fixed scales, appears to have been the immediate forerunner of singing in the context of mature tonality, and is to be found in various song genres (see Ex. 36 and 37 — p. 90 and 91).

1.4. The three general principles of operating the pitch categories in archaic singing can be realized independently of one another—in three separate classes of early folk melodies. One cannot exclude the possibility that other principles will be uncovered, say, a δ -principle. But—even if there are only three of them—in classifying instances of early folk melopoeia we have to do with a wide range of real forms of dealing with the pitch material, for our three principles can take effect in different combinations—alternating with one another or interacting within one and the same tune, so besides the three 'pure' classes of archaic melodization there are four 'mixed' classes: $\alpha\beta$ (Ex. 26—p. 74), $\gamma\beta$ (Ex. 21—p. 68), $\gamma\alpha$ (Ex. 5 and 93—p. 54 and 147) and $\alpha\beta\gamma$ (Ex. 39, 28, 25—p. 94, 78, 73). In any case, the coexistence of different vocal registers in a tune can be regarded as a manifestation of the α -principle; the descending physiognomy of the melodic contour and the use of gliding inflection, as an effect of the β -principle; and the employment of different versions (pitch-levels) of essentially the same degrees (melody tones), as an indication of the γ -principle.

The interrelation of the above-mentioned classes as connected with the interplay of continuity and discreteness in the pitch structure of early folk melody is presented in the diagram on p. 169.

1.5. The classification put forward in 1.1-1.4. admits of introducing quantitative characteristics and constructing a hierarchy of types of melody in accordance with their expressive potentialities—from the β -class, extremely continuous, up to the γ -category, which is the most discrete among the types of singing in terms of mobile scales, with the α -division (continuous in respect of tones and discrete as regards the registers) ranking in between.

The expressive potentials of all the seven classes of archaic singing as compared with one another are shown, by means of quantitative indices, in the table on p. 170, composed in accordance

with the method of the so-called small Weitsch square, with the potentialities of the β -class taken to be a standard of measurement.

1.6. There is no strict line between archaic melody-making and what is known as higher developed forms of singing. On the contrary, it was the evolution of primitive singing that resulted in the formation of tonal complexes with stable intertonal relations—in the crystallization of what is denoted here as t -principle of singing; this crystallization was attended by conquering the horizontal co-ordination of pitch-levels, with the intertonal relations being gradually fixed—instead of a mere juxtaposition of mobile melody tones—and what can be described as regular tone-system gradually emerging from the scarcely differentiated sound-substance. And notwithstanding the relative character of this stabilization of tones, which keep on varying within fairly wide zones, fluctuation is undergone not so much by separate tones as by their aggregation — the tone-system of a tune as a whole (see Ex. 84 and 85 — p. 128 and 129).

1.7. The formation of t -complexes results in qualitative mutations in tone-structures. Their expressive resources are appreciably increasing, for the discreteness is getting over the continuity. At the same time the primeval principles of intonation, which have been dealt with above, do not disappear—they merely recede. Their influence—from now on subconscious, as it were,—is limited and, though occasionally—and surprisingly—strong enough, hard to unravel. Anyway, a special emphasis on the juxtaposition of phrases showing a high contrast in pitch can be considered, in the context of a tune based on the norms of developed tonality, to be loaded with residual α -factors; wide-compass descending idioms (notably those with vocalized syllables and glissandos), to be remnants of the β -intonation; the phenomenon of varying degrees, to be a sequel of the γ -principle.

1.8. The general hierarchy of all possible types of the pitch organization of tunes (they are fifteen in number, and all of them are being used in practice) can be constructed in the form of the so-called large Weitsch square (see the table on p. 171), with the expressive resources of β being chosen as the conventional unit (a standard of measurement), those of α and γ amounting to the doubled and, respectively, the quadrupled unit, and those of t being regarded as running to the redoubled γ -index and, consequently, excelling the total of the potentialities of α , β and γ . To sum up, the higher the rank of the principle ruling the organization of a tune turns out to be—and the greater the number of the principles participating in that organization,—the richer and pithier is, as a rule, the tune, that is to say, the greater its expressiveness.

2.0. The problem of functional differentiation of melody tones, dependent not only on their pitch characteristics but also on rhythmical and structural factors, is much more complicated, and can be broached here merely by way of preliminary discussion.

Two general principles of functional organization of tunes ap-

pear to be operative: (1) coordination of melody tones, all of which are equipollent (*k*-principle), and (2) subordination of tones, hierarchically unequal in their import (*s*-principle).

In early folklore, these principles manifest themselves mainly in γ -melodies and, partly, in α -tunes. In *t*-type melodies they get delimited even more definitely so we can easily discriminate between two cardinal channels of *t*-melodies: to use nonce-coinages, 'coordinatonicism' and 'subordinatonicism'.

2.1. In the context of coordination there is no central element, no predominant tone, no 'tonic'. Here the quantity of degrees used in a tune is essential—not their qualitative differentiation. Functions of that kind (*k*-functions) can be called nominative functions, since the part a tone plays in a melodic whole is determined but by its place in the scale. Virtually equal in 'authority', the tones of a melody interrelate merely in pitch as such, their functions are uniform, and cannot be put in ranks save in their scalar order (most reasonably, in ascending sequence—tone 1, tone 2 and so on).

2.2. As no tone of a *k*-tune has an advantage over the others, the tones participating in such a tune are distributed within the melodic whole more or less evenly as regards the total duration of any one of them and the quantity of syllables sung on the corresponding pitch-level as well as the metrical, rhythmic, melo-syntactic and architectonic context (inter alia, the frequency of a given tone occurring on accented and semi-accented beats, in initial and terminal points of melodic syntagmas, etc.). That is to say, the employment of different tones of a tune functionally organized on the principle of coordination is well-balanced in every respect, of which one can judge from uncomplicated statistics (with due regard for the well-known prominence of the highest sounds and the preponderance of the deep ones as well as the importance of cadential tones).¹

It is only natural that the functional equilibrium is easier to attain where use is made of a limited number of tones (see Ex. 60—p. 113), yet it also happens to be the case in more comprehensive tunes (see Ex. 52—p. 105).

2.3. The *k*-principle cannot be fully realized unless the intervals between the tones of the scale are either equal (and sufficiently wide)—as in the whole-tone scale and in some other scales made up of equidistant constituents (see Ex. 57 and 68—p. 110 and 119)—or evenly contracting in the direction of ascent, which is the case in the framework of what can be described as 'proportional' scales (see Ex. 70—p. 120); in the latter, which incidentally show similarity to the harmonic (overtone) series, the intertonal distances contract as the efforts of the vocal cords increase. To

¹ For the 'tabular statistical method' of analysing melodies in terms of functions of their constituents, see Alexeyev, E., *Problemy formirovaniya lada* ('A Study of the Development of Modality'), Moscow, 1976, p. 153-161.

generalize: the pitch dimensions of early folk tunes being unfixed, the principle of coordination is apt to even up the scales in use.

In the end, the evolution of 'coordinatonicism', submitted to the influence on the part of acoustics and psychology of sound, tends to give rise to anhemitonic systems, such as the generally known tonal pentatonic scale.

2.4. The formative principle of subordination, which calls into being numerous functionally differentiated, hierarchically organized systems (with *s*-functions), presupposes direct or indirect (mediate) subjection of all the tones participating in a tune to one or several apparent centres. An indication of such an organization, accessible to our musical instinct, is the impression that certain tones tend towards the others, which can be statistically substantiated in data showing how these tones are distributed in time and space (see Ex. 24 and 81—p. 72 and 126). The emergence—and the adequate realization (apprehension)—of the phenomena of 'leading notes' and, what is no less important, of quartal and quintal patterns, with their acoustic cohesion, brings about a juxtaposition of wide and narrow intervals within the scales, no longer uniform in structure, and, finally, an ever-growing differentiation of whole tones and semitones. Typical representatives of the *s*-functional systems are different forms of diatonicism.

2.5. In this connection, we cannot but revise the generally adopted interpretation of diatonicism as a result of evolution of pentatonic formations, with the anhemitonic pentatonic scale being considered an under-developed form of diatonicism: as a matter of fact, both have self-dependently evolved from the common early folk sources, and the principles underlying their functional structure are essentially different. The two systems uncompromisingly diverge as regards the spheres of expressivity pertinent to either of them; they also diverge in respect of the paths they follow in the history of means of musical expression. In particular, diatonicism is capable of intensive development, whereas the pentatonic scalar system tends to self-conservation and rigidity.

The above implies, of course, no argumentation in terms of appraisal. Diatonicism does not secure developments in the matter of tonality against what can be referred to as 'blind alleys'. On the other hand, the pentatonic resources are far from being exhausted. Furthermore, pentatonic and diatonic modes prove to be able to fruitfully interact in that they bring into existence viable hybrids, as is the case where the zone of pentatonic songs and that of diatonic singing overlap, e. g., in the folklore of some of the peoples of the Volga area and the Urals; such hybrid cultures are the tradition of Bashkir 'drawn-out' songs and—an even more striking example—the distinctive vocal and instrumental music of the Kalmyk.

For all that, pentatonic and diatonic modes are divergent in nature. They differ not so much in quantity of degrees in the scale (five v. seven) as in principles of functional organization, which

substantially contravene (coordination of 'hardware' degrees, more or less equal in import, as opposed to subordination of more flexible melody tones to a common centre).

2.6. The contravention of the two functional principles does not exclude their interaction. Already in early folk practice—alongside of coordination and subordination—there are intermediate forms where both principles make themselves felt. Often enough, e. g., certain tones are concurrently subordinated to two, or a greater number of, mutually coordinated equipollent 'stanchions', which gives us much ground to regard such polycentric, functionally variable formations as manifestations of *sk*-functions.

2.7. The centralizing (subordinative) and decentralizing (coordinative) forces do not cover all possible factors of functional organization of tunes. Among the other formatives are structural dynamics, e. g., the triad 'impulse—motion—termination' (as put forward by B. V. Asafyev), and the norms of what is known as 'melody of speech', particularly as regards folk-songs sung in tonal languages (those with semantic intonation, such as Vietnamese); incidentally, the interrelation between musical intonation and verbal inflection deserves thorough research.

Therefore, there must be, besides *k* and *s*, at least one additional relevant principle (of a different nature)—*x*, so the overall typology of functional principles of intonation is bound to take on the appearance of a three-component scheme (see p. 175; cf. p. 169).

3.0. The matter of scales is the 'best-built-up area' in our field of knowledge. Yet the process of scales taking shape remains somewhat vague, and the problem of systematization of such not-yet-fixed formations is still far from being worked out.

3.1. As to the scalar aspect of singing, there can be, generally speaking, three cases: *no* scales (non-scalar singing, 'zero' case—0), *mobile* scales (*mbi*) and *stable* scales (*stb*). Cases 0 and *mbi* are incidental to the early folk practice; case *stb* is characteristic of the mature tonal systems.

The three possibilities as referred to above being able to be realized not only apart but also jointly (in one and the same folk-tune), a comprehensive classification of scalar forms of melody-making ought to encompass seven distinguishable varieties (see p. 179).

3.2. There is no strict line between *mbi* and *stb*—estimation is to a considerable degree conditioned by cultural traditions. (In this respect, cultures dominated by solo singing differ much from those highly influenced by instrumental music-making.)

The main criterion is the width of the zone within which sounds of different pitch are integrated into an indissoluble melody tone; this measure varies from culture to culture. With the average width of the zone normative for a given culture having been empirically calculated, we can differentiate between fortuitous fluctuations and meaningful gradations (of which the singer is aware).

3.3. No less important is the category of *tone-system*, which

implies the existence of a crystallized (pre-fixed) complex of scales. Strictly speaking, this notion is unconditionally applicable but to the context of mature tonality, which, in contrast with the primeval forms of operating different pitch-levels (α , β and γ only), admits of making use of a *part* of a definite scale. In primitive singing, there is no scalar system beyond the sound-material employed in a particular piece of music so the concept of tone-system, if adhibited with reference to the practice of early folk singing (with its irregular 'structures as processes'), cannot but bear a somewhat speculative character.

To put it differently, although the substance of archaic melopoeia is system-bound on the plane of intonation as well as in functional terms, it lacks this quality in its scalar physiognomy.

3.4. For all that, it is an analysis in terms of scalar structure that appears to be the most promising scientific approach to such melodies, for it leaves room for exact measurement and evaluation, and, consequently, enables us to formalize the methodology of research by means of introducing numerical criteria admitting of algorithmization and computerization. But a methodology of that kind presupposes unambiguous acceptances of such notions as tune, tone, zone and fluctuation in pitch.

Given that *tune* is regarded as a stereotype (in terms of pitch and structure) underlying the periodic organization of a definite melody line; *melody tone*, as a complex of sounds which are kindred in pitch and at one in function (with respect to the tune as a whole); *zone*, as the range of frequencies embraced by one melody tone; and *fluctuation*, as accidental, haphazard deviation of the pitch of a tone from its average level,—then the absence of scales (0) will be characterized by what may be described as adventitious distribution of pitch-levels and their extra-zonal fluctuation (fluctuation of a tone beyond the scope of its conceivable zone); *mobility of scales (mbi)*, by what turns out to be fluctuation of the tone-system as a whole, with extra-zonal modifications (smooth and orderly in direction) of one, several or all melody tones taking place as soon as the tune is repeated; and *stability of scales (stb)*, by exclusively intra-zonal fluctuation of melody tones in any instance of the tune being repeated, which does not exclude removability of the tone-system as a whole.

3.5. The process of formation of scales is affected by functional factors, as well as by some other formatives of intonation. Hence, the scalar analysis furthers the differentiation of tunes on the basis of functional and linear criteria. There is evidence for interdependence of functional organization of tunes and the surface structure of their scales, expressible in terms of intervals (see 2.3 and 2.4 above).¹

¹ As stated above, the main criterion of functional differentiation of tones is the nature of their distribution in the sound-material in use to be found out by means of statistics: *k*-functions are evidenced by equal distances between the tones; *s*-functions, by unequal ones.

In categorizing a given tune as an instance of one of the three types of early folk intonation (α , β , or γ) on the basis of its scalar material, it is reasonable to take account of its ambitus as correlated, on the one hand, with the quantity of registers made use of as discriminative tone colours and, on the other hand, with the width of intra-tonal zones. Then, the α -type will be testified by gaps in pitch coinciding with those in timbre (besides the impossibility to identify individual tones owing to their extra-zonal fluctuation); the β -type, by permanent extra-zonal mutability of the pitch quality throughout the time of one tone (syllable) being sounded; the γ -type, by consecutive extra-zonal transformations of tones every time the tune recurs (besides the localization of a number of tones within one and the same register identifiable with a definite tone colour). As to the scalar criterion of the t -type intonation, it naturally does not differ from the criterion of stability of scales.

4.0. Last, it is necessary to touch on the problem of interrelation as between different planes of the pitch organization of melody, viz. in respect of (1) place (scalar aspect), (2) role (functional aspect) and (3) sense (semantic aspect of intonation). Though each of the three planes shows qualities of an autonomous system, they constitute, considered together, an organic whole built hierarchically so that the second—or the third—plane absorbs, modifies and reinforces the mechanisms pertinent to the first one—or, respectively, to the two previous planes. The simplest of the three aspects, easiest to cope with analytically, is the scalar physiognomy of tunes. On the functional plane, psycho-physiological factors are superimposed on the intervallic framework, with meaningful differences in pendorosity resulting from the context in which individual tones of the scale are used within a definite tune. And, in the final analysis, the semantic plane of organization of pitch-levels encompasses all possible manifestations of interaction of the tones constituting a melodic whole—not only within the limits of one or another tune but also from a much wider angle, that is to say, in the socio-cultural context.

4.1. The above can be generalized in an all-inclusive table reflecting the typology of both primitive singing and mature melodization (see p. 179), with the tables referred to in 1.5 and 1.8 (see p. 170 and 171) being, so to speak, built in. All possible principles of intonation are symbolized in the 15-division row of the table on p. 179. Likewise, the functional axis can be complemented (by adding four combinations of k , s and x — kx , sx , sk and skx) to form a 7-division row.

4.2. It is noteworthy that the purport of α , β and γ as participating in the second part of the table differs from the identical concepts as figuring in its first part, where the corresponding principles are not yet supposed to be subordinated to the dominance of mature tonality. In melodies controlled by the t -principle, conceivable manifestations of α , β and γ are residual in nature so that, e. g., the $t\gamma\alpha\beta^{skx}$ combination, imaginable in the case of our table

displaying all the possibilities it admits of according to its very scheme, would stand for none but crystallized tonality, albeit impregnated with variable tones (mutable degrees of the scale), contrasting registers, glissandos etc. as well as with verbally conditioned functions and—under the aegis of stability—mobile and non-scalar sections (which can be expressed by means of the formula $stb-mbl-0$).

Thus, the table on p. 179 covers, in first approximation, the whole range of functional and inflectional potentialities of sound communication, both verbal and musical. Any specific melodic culture can be correspondingly classified so as to be represented in a definite cell (definite cells) of the table.

4.3. The methodology of classification underlying that table can also be applied to some other aspects of musical speech, such as rhythm and metre, i. e. organization of tunes in terms of time (for all its irreversibility), or the interrelation of verse and tune. In the flow of sounds, initially amorphous and undifferentiated, comparatively long and short sounds emerge, though with no definite proportionality, or approximately equal (in duration) sounds alternate with rests (by analogy with α and, respectively, β).

4.4. Back on the plane of pitch-levels, the question arises whether the classifications suggested are consistent with the real state of affairs as regards the organization of the sound continuum in early folk singing.

The answer can be arrived at but on the basis of utilization of the methods under consideration by means of computerization of analogous models. For the time being, we can summarize our arguments in a hypothetical chart (p. 181, Diagram) of the evolution of thinking in terms of pitch from primordial (embryonic) mobile forms (see the left part of the diagram) towards the stabilized systems of pentatonic and diatonic modes (presented in its right-hand part). The latter appear to have developed from the γ -principle of early melodization in two strictly differentiated streams of tonal organization (k and s).

Early types of intonation in singing have been described here in relation to qualitatively different states of the melodic tone—with regard to the absolute and relative parameters and the extent of 'articulatedness' and semantic import of its pitch. Notations of early folk tunes are based on different methods of modelling archaic melodies in graphics, and, accordingly, have to be read into in different ways.

English version: V. Yerokhin

Edouard Alexeiev

L'intonation archaïque dans les airs folkloriques
(l'aspect de la formation de la hauteur des sons)

Moskou: Sovietski Compositor, 1986

0.1. Afin de discerner les principes d'organisation de hauteur dans les airs archaïques, il est indispensable de faire abstraction de la plupart des idées préconçues en la matière. La mélodie tonale est à considérer non pas comme normative, mais seulement comme un cas particulier de l'organisation de hauteur dans les airs chantés. Sinon on risque d'interpréter toute manifestation des étapes initiales de la pensée mélodique comme anormale et privée de signification indépendante. En d'autres termes, on a besoin d'une méthode large embrassant tout l'ensemble des divers matériaux folkloriques à partir des formes mélodiques primitives jusqu'aux systèmes développés décrits par la théorie musicale.

0.2. On ne doit pas choisir et classer les matériaux à analyser selon un seul critère d'appréciation esthétique puisque ce critère fort limité ne convient pas à tout l'ensemble des phénomènes analysés. Les catégories du simple et du complexe par rapport à l'organisation de hauteur ne sont pas toujours applicables à la pratique archaïque, ainsi que les concepts du développement progressif ou régressif.

0.3. Pour être exact, c'est l'étude historique concrète qui est nécessaire pour procéder à la recherche du processus de la formation et de l'évolution des systèmes de hauteur des sons, car la formation des structures de hauteur est premièrement et essentiellement un problème de la genèse historique. Mais l'étude historique immédiate, étant extrêmement difficile par rapport à la musique de tradition orale, nécessite d'y employer la méthode d'examen logique.

0.4. Les formes initiales de l'organisation de hauteur sont normalement de nature vocale, la musique instrumentale n'en étant pour beaucoup que dérivée. D'autre part, c'est la pratique de vocalisation solo qui nous paraît primaire, et par rapport à elle la pratique de chant d'ensemble n'est tout d'abord qu'un facteur correctif, bien que puissant. Or, si l'on peut constater une identité des normes logiques initiales concernant la hauteur, c'est parce que ces normes sont en fonction de l'uniformité des conditions acoustiques et physiologiques de l'émission de la voix humaine et de sa perception.

0.5. L'organisation de hauteur dans les airs archaïques est liée de façon synchrétique avec tous les autres aspects mélodiques, notamment avec l'organisation temporelle (métrorhythmique et synta-

xique), la prononciation de la parole, l'articulation, la gesticulation. C'est surtout dans les formes initiales du chant que la catégorie de hauteur est indissoluble des caractéristiques de timbre dont la signification sémantique est mise assez souvent au premier plan.

0.6. Ceci dit, la fixation des airs archaïques par notations est assez problématique. A son origine même, la notation de cinq lignes horizontales est liée aux notions de la tonalité développée et ne contribue nullement à comprendre les normes initiales de la pensée mélodique d'une manière adéquate. Néanmoins, elle demeure un instrument analytique irremplaçable dans beaucoup de cas et peut être perfectionnée, en particulier, par l'introduction d'une méthode de fixation des intervalles plus fractionnés que les demi-tons du système tempéré.

La division d'un demi-ton en trois parties égales est exprimée dans cette étude par les signes suivants :

↑ — élévation à 1/6 d'un ton (« micro-élévation »),

↓ — abaissement à 1/6 d'un ton (« micro-abaissement »).

Pour désigner ces changements de hauteur par les lettres, l'auteur a choisi la syllabe *-it* (micro-élévation) et la syllabe *-et* (micro-abaissement).

0.7. L'étude approfondie de la mélodie archaïque suppose une systématisation préliminaire généralisée qui est fondée sur les principes de vocalisation obtenus très souvent intuitivement. Cela permet d'esquisser une typologie générale de la mélodie archaïque, tout en considérant le processus du développement mélodique comme un système. Ayant obtenu les principes de vocalisation à leurs propres sphères des possibilités expressives, on les voit entrer immédiatement en action réciproque avec les autres, se développant ensuite de concert. Les résidus de l'action des principes initiaux sont perceptibles même dans les formes développées de la musique contemporaine qui reviennent assez souvent aux origines de la pensée mélodique.

0.8. Tous les styles de chant existants sont caractérisés par une superposition multiforme des divers moyens expressifs dans le processus du développement historique, ce qui permet de trouver pratiquement dans tout air chanté (examiné sous un angle déterminé) une source d'information sur les origines de l'organisation de hauteur. Le folklore d'enfants, l'expression musicale spontanée des adultes et le chant aux défauts manifestes y sont significatifs.

0.9. Un problème supplémentaire dans les recherches de mélodie archaïque est l'élaboration d'une terminologie correcte et la détermination exacte des notions principales. Le procédé auxiliaire serait d'employer à ces fins les analogies croisées, c'est-à-dire les comparaisons tirées des différentes disciplines scientifiques. Outre les notations plus adéquates, on recherche de nouveaux procédés de fixation visuelle du son pour rendre possibles l'algorhythmisation de l'analyse et la vérification, à l'aide de l'ordinateur, des hypothèses avancées sur la formation et le développement des systèmes de hauteur.

1.0. En abordant l'essence de la méthode employée dans cet ouvrage, il est indispensable de souligner que la formation de l'intonation de hauteur est un processus triple caractérisé par :

a) la formation des certains états (« conceptions ») de hauteur d'un ton mélodique (I — niveau d'intonation);

b) l'élaboration d'un certain type des relations intertonales, i.e. des fonctions des tons (F — niveau de fonctions);

c) la formation et la stabilisation des échelles des tons (S — niveau d'échelles).

Logiquement, les formes stables de la mélodie tonale ont dû succéder aux étapes de l'absence relative de hauteur réglée : l'absence d'échelles fixes ou leur variabilité particulière, l'indétermination des relations intertonales, l'état préalable des tons mélodiques. Il faut souligner que c'est notamment l'état (la conception) du ton qui détermine les relations intertonales ainsi que le règlement d'échelles ou l'absence d'un tel règlement.

L'étude des matériaux mélodiques les plus divers et, avant tout, des vestiges archaïques dans les airs folkloriques permet de différencier, au minimum, trois principes généraux de hauteur aux étapes initiales du processus de formation mélodique. Ces principes sont désignés par trois premières lettres de l'alphabète grec.

1.1. Le principe α n'est pas lié à la hauteur perçue distinctement ; il suppose l'utilisation des registres de voix différents de timbres, mais point de hauteur comme telle, bien qu'elle y soit différente. Dans ce chant aux registres-timbres (registres contrastants de timbres), la hauteur, absorbée et presque dissoute par le timbre, n'est pas encore devenue un élément sémantique du discours musical. Cette espèce de chant pourrait être nommée « chant de timbres ». Une notation de la mélodie du type α peut partiellement désorienter la perception puisque toute notation fixe les relations de hauteur exacte et pas les relations qui se situent essentiellement hors de hauteur. Le principe de vocalisation α est exprimé manifestement dans les thrènes extatiques de large diapason (Exemples 1,2 et 6).

1.2. La hauteur de l'intonation β est perçue distinctement, mais elle y varie en glissant de façon permanente. Les tons glissants qui en résultent sont le plus souvent dans le mouvement descendant. Leurs notations sont très conventionnelles et les rendent quasi discontinus d'apparence. Le plus souvent, le glissement de hauteur dans la vocalisation β est déterminé par la limite du souffle du chanteur et pourrait être indiqué comme « chant respiratoire ». On voit le plus souvent cette espèce de chant dans les genres folkloriques où l'articulation de la parole est très importante, ainsi que dans de divers appels de voix (Exemples 91 et 18).

1.3. Le principe γ représente plus que les autres la conception de hauteur déterminée, ainsi qu'il suppose d'opérer par un certain nombre de degrés mélodiques au cadre d'un seul registre de voix. Il faut constater qu'à l'opposé du chant tonal, les proportions entre les tons γ peuvent varier considérablement à la répétition, mais

leurs modifications sont si petites que les variantes d'un même ton qui en résultent laissent s'intégrer en un seul degré variable. Tel chant de degrés variables privé d'échelles fixes précède immédiatement le chant tonal. Il a lieu dans les plus divers genres folkloriques.

1.4. Tout principe initial peut agir indépendamment de deux autres et tous les trois forment des classes séparées de vocalisation. Certes, il serait imprudent d'exclure entièrement l'existence des autres principes d'intonation, supposons un certain principe δ etc. Même s'il n'y en a en effet que trois, les possibilités de classer la mélodie archaïque sont très larges, puisque ces principes peuvent intervenir de concert dans le même air — en alternant ou employés ensemble. Donc, les combinaisons de deux ou de tous les trois principes forment encore quatre classes de la mélodie archaïque : $\alpha\beta$ (Exemple 26), $\gamma\beta$ (Exemple 21), $\gamma\alpha$ (Exemple 5 et 93) et $\gamma\beta\alpha$ (Exemples 39, 28, 25).

En tout cas, la présence des registres contrastants dans le même air peut être considérée comme la manifestation du principe mélodique α ; le mouvement descendant et les sons glissants comme des résultats de l'action du principe β ; et l'existence des degrés variables de hauteur comme une manifestation de l'intonation γ . La corrélation de ces classes fait voir l'action réciproque du continu et du discontinu dans la mélodie archaïque (v. la figure, p. 169).

1.5. La classification proposée permet d'introduire l'appréciation quantitative et une hiérarchie des types mélodiques concrets selon leurs possibilités expressives. Naturellement, c'est le principe β , à des tons toujours glissants, extrêmement continus, qui a les possibilités expressives les plus limitées ; au contraire, c'est le chant γ , extrêmement discontinu, aux échelles mobiles, qui en a les plus larges. Par conséquence, c'est l'intonation α continue et à la fois discontinue qui en est intermédiaire, le principe α supposant la continuité au niveau des tons et la discontinuité au niveau des registres.

Si on prend le coefficient des ressources expressives de l'intonation β pour un et on suppose qu'avec la transition à la mélodie α et, ensuite, à la mélodie γ elles sont doublées chaque fois : — donc, on peut établir sept classes du chant archaïque à l'aide du petit carré de Weitsch. Les possibilités des classes mixtes sont appréciées à l'aide du total des coefficients des principes en action (v. la table, p. 170).

1.6. L'intonation archaïque n'est pas absolument séparée des formes plus développées du chant mélodique. A l'inverse, c'est l'évolution historique de l'intonation archaïque qui aboutit à la formation des tons stables comme à celle des complexes tonals à des relations intertonales stables, voire à la formation du chant de hauteur stable ou de l'intonation tonale (t). Le principe d'intonation t commence à dominer au fur et à mesure de la conquête de la hauteur stable. Avec cela, les proportions inter-

tonales mobiles deviennent elles aussi tout-à-fait stables. C'est l'ordre intrinsèque du système de hauteur qui en résulte. Même si la stabilisation des tons n'est encore que relative (car leur hauteur ne cesse pas de varier au-dedans des zones assez larges), ce ne sont pas des tons disjoints, mais la totalité des proportions intertonales stables qui deviennent sujettes aux déplacements de hauteur, i. e. l'ordre intrinsèque d'un air.

1.7. Le processus de la formation des complexes mélodiques t est accompagné du changement de qualité des structures de hauteur. Leurs possibilités expressives augmentent considérablement à mesure que la hauteur discontinue l'emporte définitivement sur les manifestations de la hauteur continue. D'ailleurs, les relations tonales en voie de consolidation n'excluent pas entièrement l'action des principes d'intonation archaïques. Cependant, ces derniers reculent à l'arrière-plan de la pensée mélodique comme à la subconscience et mettent en relief l'action du principe t qui est plus fort dans la hiérarchie d'après ses possibilités expressives.

La transition aux systèmes tonals suppose une stabilisation d'échelles qui entrave la manifestation libre des principes de l'intonation archaïques en limitant considérablement leur action. Les principes d'intonation initiaux s'intensifient parfois même aux étapes fort avancées du développement du chant mélodique, mais, en règle générale, on a besoin d'y effectuer une analyse spéciale pour retrouver leurs vestiges. A cet effet on s'en tient aux considérations suivantes. L'opposition des syntagmes mélodiques différents de hauteur dans un air tonal est à considérer comme un fait porteur de la sémantique α . Le mouvement mélodique descendant par un large diapason, de même que les passages glissants sont les manifestations de l'intonation β . Et les degrés variables dans une échelle résultent évidemment du principe γ .

1.8. Puisque la transition à l'intonation t n'arrête pas l'action des principes α , β et γ entièrement, c'est à l'aide du grand carré de Weitsch destiné au règlement de quatre composants qu'est possible la hiérarchie générale de tous les types d'organisation de hauteur dans les airs (v. la figure, p. 171). Les possibilités expressives du principe t (8) sont supérieures à celles des principes précédents dans le total ($1+2+4=7$). Il en résulte une série de quinze positions qui embrasse tous les types du chant mélodique par rapport aux principes d'intonation et qui correspond assez bien, en même temps, à la pratique réelle. Effectivement, plus haut est le principe d'organisation mélodique et plus grand est le nombre des principes en action, plus riche et variée est l'expression de l'air.

2.0. La différenciation de fonctions des tons mélodiques est un problème beaucoup plus difficile à résoudre. La solution proposée ici n'est encore que préalable, car les fonctions des tons se rapportent non seulement au règlement de la hauteur, mais encore à l'organisation métrorhythmique et syntaxique.

C'est l'opposition de deux principes d'organisation des fonctions des airs qui est suggérée en tant qu'un point de départ :

1) le principe de coordination des tons mélodiques — k ;

2) le principe de subordination des tons mélodiques — s.

Le premier principe suppose l'équivalence de tous les degrés mélodiques qui composent un air, le second suppose leur subjugation hiérarchique. Dans le folklore archaïque on observe avant tout l'action de ces principes dans la mélodie γ et aussi, bien que partiellement, dans les complexes mélodiques α . A la transition aux systèmes tonals, la différenciation des fonctions devient plus déterminée et laisse distinguer deux voies principales dans le développement de la mélodie t : « coordinatonalité » et « subordinatonalité ».

2.1. Les structures coordinatonales sont caractérisées par l'absence d'un élément central subordonnant tous les autres éléments du système. Il serait absurde d'y chercher un centre ou une tonique. Ce n'est pas la différence qualitative des degrés de hauteur dans un air, mais seulement leur quantité qui y est significative. Telles fonctions coordinatonales (k) pourraient être appelées « nominatives », puisque le rôle d'un certain ton n'y est déterminé que par sa position par rapport aux autres tons qui sont tous pratiquement équivalents dans la structure de hauteur d'un air. Les fonctions de ces tons ne peuvent pas être rangées selon leur signification dans le système. Pourtant, on peut le désigner par le numéro ordinal des tons correspondants, par exemple, le plus grave sera le 1^{er} etc. jusqu'au plus aigu.

2.2. Puisque l'organisation mélodique k suppose qu'aucun des tons n'est dominant ni dominé, leur distribution dans un air doit être plus ou moins égale. Cela concerne la durée totale des prises de chaque ton et la quantité des syllabes chantées pendant toutes ces prises, ainsi que certaines particularités métrorhythmiques et syntaxiques (coïncidences des tons avec les accents et les demi-accents et avec les moments initiaux et finals des syntagmes mélodiques). La coordination des tons exige un certain équilibre. A cet effet on doit aussi tenir compte du caractère frappant des tons les plus aigus, les plus graves et finals.

Ainsi, plus le nombre des tons dans un air est limité, plus l'équilibre de fonctions est facile à atteindre (Exemple 60). Mais souvent on trouve cet équilibre dans les airs assez longs et développés (Exemple 52).

2.3. La réalisation du principe de fonctions k suppose aussi la présence de certaines échelles qui favorisent l'indépendance des tons mélodiques. On atteint leur équilibre assez facilement à condition de la présence des distances intertonales assez égales et larges. L'action du principe coordinatonal dans les airs archaïques de hauteur instable aboutit à l'uniformité des échelles en voie de formation, parmi lesquelles on relève les complexes divisés par tons ou par plus larges distances (Exemples 57 et 68) ainsi que des séries ascendantes qui se raccourcissent à leurs répétitions peu à peu. Ces dernières, qui sont liées à la gamme des sons harmoniques, peuvent être nommés « proportionnelles », puisque le rac-

courcissement des distances intertonales y est inversement proportionnel aux fréquences des tons et à la tension de voix. (Les distances intertonales se raccourcissent aussi vers la limite grave de l'étendue de voix d'un chanteur.)

Le développement des structures de fonctions k (coordonationales) est contrôlé strictement par oreille et vise à former des systèmes anthématoniques dont le représentant typique est le système pentatonique.

2.4. Le principe de formation structurelle des systèmes subordonationaux ou hiérarchiques (s) suppose la soumission des tons mélodiques à un ou quelques centres bien marqués. Cette soumission peut s'effectuer directement ou par l'intermédiaire des autres tons. On peut reconnaître intuitivement la mélodie de cette espèce par les tendances de certains tons vers les autres. Ces tendances se trouvent statistiquement significatives dans la structure temporelle et celle de hauteur d'un air (Exemples 24 et 84). Elles suscitent aussi le rapprochement des tons tendus, enclins l'un vers l'autre (l'apparition d'une « note sensible ») ou la concordance acoustique des tons d'une échelle par quarts et quintes. Tout cela transforme les échelles à des distances égales, oppose les intervalles larges et étroits et aboutit à une différenciation précise des tons et des demi-tons dans les échelles hémitoniques. Les systèmes de fonctions s (subordonationaux) les plus typiques sont les systèmes diatoniques.

2.5. A cet effet, certaines idées théoriques en usage sur la corrélation des systèmes pentatoniques et diatoniques doivent être revues. Il ne faut pas considérer ces systèmes en tant qu'étapes progressives d'une évolution (donc, l'échelle pentatonique comme incomplète ou arriérée), puisqu'ils se développent parallèlement à partir des racines archaïques communes ayant les principes structurels et fonctionnels tout-à-fait différents. La différence de principes aboutit forcément à celle des ressources expressives, ainsi qu'à la différence de directions dans l'évolution historique. En particulier, le système diatonique s'avère capable au développement intense, tandis que le système pentatonique tend à une limitation d'échelles et à leur conservation relative.

Bien entendu, ce point de vue n'a rien à voir avec l'appréciation esthétique. La base diatonique peut aussi servir de terrain aux phénomènes sans débouché qui sont pareils à certaines impasses pentatoniques. D'autre part, il y a des dérivations du système pentatonique qui contactent les autres systèmes et possèdent un potentiel immense.

Ayant les mêmes origines, les principes d'intonation pentatonique et diatonique sont en action réciproque qui a donné naissance aux multiples hybrides viables. Certaines cultures pentatoniques sont influencées et transformées par la pratique diatonique, de même que certaines cultures exclusivement diatoniques conservent des vestiges ou des influences pentatoniques. Ces liens convergents sont assez souvent limitrophes par rapport aux zones de chant diatoniques et pentatoniques, par exemple, dans le folklore de di-

verses populations ethniques dans les régions de la Volga et de l'Oural. En particulier, les chants lents des bachkirs et la pratique vocale et instrumentale bien singulière des kalmouks peuvent être considérés comme cultures hybrides.

Cependant, en règle générale, les systèmes pentatonique et diatonique sont d'origine divergents. Leur différence se rapporte essentiellement non seulement aux échelles différentes (de cinq ou sept degrés), mais plutôt aux principes opposés de l'organisation de fonctions de hauteur. C'est une opposition générique de deux systèmes mélodiques : celui de subordination des degrés mélodiques à un seul centre, ou celui de coordination des niveaux d'intonation avec les fonctions plus ou moins égales.

2.6. Donc, l'opposition des principes de fonctions n'exclue point leur action réciproque. Le folklore archaïque possède déjà, au-delà des structures inclinées à l'organisation coordinationale ou subordonationale, des formes intermédiaires (des zones interférentes) qui réunissent ces deux principes. Le plus souvent cette action réciproque aboutit à la subordination des tons tendus (attractés) à deux ou plusieurs tons d'appui (attractifs) coordonnés. Puisque dans la culture de chant solo ces tons ne peuvent pas résonner simultanément, ils ne font que s'alterner dans le même air. C'est pourquoi les relations « subordination-coordinationales » sont très souvent traitées comme la variabilité de fonctions. Tels complexes polycentriques forment un type particulier d'organisation de fonctions (sk).

2.7. Il est bien probable que les types de l'organisation de fonctions dans les airs chantés dépendent non seulement de l'action des facteurs opposés : centralisateurs (subordonationaux) et décentralisateurs (coordonationaux). Les relations des tons mélodiques peuvent être déterminées encore par d'autres facteurs, en particulier, par le développement musical énergétique (dynamique). On peut citer par exemple la « triade » de Boris Assafiev qui avait interprété la suite logique « initium — medium — terminus » (i : m : t) comme « impulsion — mouvement — terminaison ». On peut d'ailleurs supposer que les rôles des tons différents de hauteur peuvent coopérer à la base jusqu'ici méconnue. En particulier, dans les cultures aux langues tonales (dans la culture vietnamienne par exemple) l'intonation proprement musicale du chant doit correspondre aux relations de hauteur dans l'intonation parlée. Les fonctions des tons mélodiques y sont nécessairement en corrélation avec la sémantique de hauteur dans le langage. D'ailleurs, il n'est pas exclu que l'intonation parlée influence à un certain point le système de fonctions de hauteur dans toute culture musicale.

Ainsi, le règlement de fonctions dans les cultures pareilles doit être l'objet des études spéciales sur l'interaction de la musique et de la parole.

A cet effet, on introduira dans la typologie de fonctions des airs archaïques au moins encore un principe hypothétique désigné par l'indice x. Or, le schéma de la typologie générale (p. 175) peut être modelé selon la classification des trois principes d'intonation.

3.0. L'étude des échelles est la partie la plus développée dans la théorie de l'organisation de hauteur, mais cela ne concerne généralement que les échelles de type tonal. La systématisation des échelles en voie de formation reste toujours un problème assez compliqué.

3.1. En abordant le problème des échelles en général, on doit avant tout fixer trois possibilités de principe : l'absence d'échelles, i. e. le chant hors d'échelles (le cas nul — 0), le procédé par les échelles mobiles (mbl) et la présence des échelles stables (stb). Le premier et le second cas se rapportent à la pratique archaïque, le troisième marque l'apparition des systèmes tonals.

Puisque ces trois possibilités peuvent être réunies dans le même air folklorique, la systématisation générale des types d'organisation de hauteur et de fonctions dans la mélodie archaïque doit comprendre sept diverses combinaisons (le niveau S de la table, p. 179).

3.2. La transition d'un type d'échelles à un autre n'est pas terminée par certaines limites rigides. L'appréciation des divers types d'échelles dépend dans une grande mesure des traditions de perception. Le phénomène considéré comme tout-à-fait stable dans une culture, peut paraître extrêmement variable dans une autre. Par exemple, il y a une différence fort marquée entre les cultures fondées sur le chant solo et celles employant les instruments évolués.

En tout cas, le critère principal est la zone au-dedans de laquelle les sons différents de hauteur s'intègrent au même ton mélodique. La transition des échelles mobiles aux échelles stables dépend de l'étendue de cette zone qui varie d'une culture à une autre. Aussi, la moyenne de la zone doit-elle être établie dans chaque culture concrète à l'aide des recherches spéciales dont les résultats permettront sans doute de distinguer les nuances de hauteur sémantiques parmi les déviations de hauteur occasionnelles (les fluctuations d'un ton mélodique).

3.3. La limite qualitative qui se trouve entre les échelles stables et les structures de hauteur variable dépend aussi de l'ordre intrinsèque du système de hauteur. Cet ordre intrinsèque existe dans la pensée du chanteur avant la reproduction d'un air, indépendamment de la hauteur acoustique. Bien entendu, la notion de l'ordre intrinsèque du système de hauteur ne peut être rapportée correctement qu'au chant tonal. Il est donc nécessaire de souligner que le chant tonal est le seul qui permet l'utilisation partielle des échelles. Au contraire, les structures de hauteur archaïques α , β et γ sont toujours variables, individuelles et même intégrées dans leur déroulement, car elles ne peuvent pas exister dans un système de hauteur hors d'un spécimen mélodique concret. C'est pourquoi la notion de l'ordre intrinsèque du système de hauteur ne se rapporte aux échelles archaïques qu'à la condition d'une généralisation théorique des structures individuelles et mobiles.

Autrement dit, la mélodie archaïque, absolument systématique

aux niveaux d'intonation et de fonctions, ne forme aucun système achevé au niveau d'échelles.

3.4. Néanmoins, c'est le niveau d'échelles qui permet d'analyser la mélodie d'une façon plus objective et de mesurer des résultats pour les apprécier qualitativement. Donc, on peut plus ou moins facilement formaliser l'analyse des échelles en y introduisant des critères numériques afin d'élaborer des algorithmes pour l'ordinateur. A cet effet il est indispensable de préciser la définition des notions telles que l'air, le ton, la zone et la fluctuation de hauteur.

Les définitions acceptées dans cet ouvrage sont les suivantes. L'air est un stéréotype répété qui est à la base de l'organisation périodique d'une ligne mélodique. Le ton mélodique est une totalité des sons rapprochés par la hauteur et identiques de fonction dans l'air. La zone est un diapason de fréquences, dans lequel les sons chantés s'intègrent dans la perception en formant le même ton mélodique avec la même signification. Les fluctuations sont des déviations occasionnelles de la hauteur du ton par rapport à la norme statistique moyenne qui ne sont pas qualitativement significatifs dans la structure de hauteur. Par conséquent, l'absence d'échelles (0) est caractérisée par la distribution aléatoire des tons dans l'air et par leurs fluctuations extrazonales. La mobilité d'échelles (mbl) est considérée selon les changements graduels de hauteur, i. e. les fluctuations intrazonales ainsi qu'extrazonales d'une, de quelques ou de tous les tons d'un air à la répétition. Enfin, la stabilité d'échelles (stb) est caractérisée par les fluctuations exclusivement intrazonales des tons mélodiques dans toutes les reprises d'un air, malgré les déviations possibles de l'ordre intrinsèque du système de hauteur de l'air entier.

3.5. Le processus historique de la formation d'échelles dépend dans une grande mesure du règlement des types d'intonation et de fonctions dans la mélodie. C'est pourquoi l'analyse d'échelles approfondie contribue aussi à élaborer les critères supplémentaires afin de différencier l'intonation et les fonctions. L'analyse de la mélodie archaïque permet de démontrer les liens entre l'organisation de fonctions dans un air et la structure d'échelles (cf. 2.3. et 2.4). Il est à souligner que le critère principal de la différenciation de fonctions des tons est la distribution des tons de différents degrés de hauteur: l'équilibre statistique de tous les tons par rapport aux fonctions k et l'absence de tel équilibre par rapport aux fonctions s .

Afin de différencier les types d'intonation archaïque α , β ou γ , il serait raisonnable de corrélérer le diapason général, le nombre des registres-timbres en présence et l'étendue des zones de tons. Donc, ce sont les fluctuations extrazonales qui entravent l'identification de hauteur des tons, ainsi que les coïncidences des ruptures dans la structure de hauteur et dans celle de registres de voix qui sont à considérer comme les critères d'intonation α . L'indice des complexes β est la modification extrazonale glissante de la hau-

teur du même ton (dans la même syllabe). La différenciation de plusieurs tons du même registre de voix, ainsi que la transformation extrazonale graduelle des tons à la répétition de l'air sont les critères de la mélodie γ .

Le critère d'échelles des tons t est, naturellement, le même que celui d'échelles stables.

4.0. En guise de conclusion, il est indispensable de déterminer plus précisément l'action réciproque de trois niveaux de l'organisation de hauteur mélodique. Certes, il s'agit de la corrélation des éléments constitutifs selon leur position d'échelles, leur fonction et leur signification dans le contexte sémantique de l'intonation.

Chacun de ces niveaux possède sa propre organisation systématique et structurelle. Tous ensemble ils forment un certain système où les niveaux hiérarchiques deviennent de plus en plus compliqués, portant en eux-mêmes les principes transformés des niveaux précédents. C'est le niveau d'échelles qui se prête le plus à la fixation objective à l'aide de l'analyse quantitative de tous les paramètres de la structure d'intervalles dans les airs. Le niveau de fonctions comprend les corrélations des intervalles traités comme des phénomènes acoustiques ainsi que psycho-physiologiques (par rapport à la distribution d'intervalles statistique et à leur signification). Enfin, le niveau sémantique d'intonation exige une analyse approfondie de la mélodie dans le contexte socio-culturel en général.

4.1. La corrélation combinatoire des formules reçues à l'aide des carrés de Weitsch est présentée dans une table sommaire (p. 179) qui embrasse le chant archaïque ainsi que la pratique mélodique développée. Cette table est divisée en deux parties. Les principes d'intonation γ sont présentés en grande série de 15 positions. De même, l'axe de fonctions donne une série de 7 positions (3 principes + 4 combinaisons des principes).

Il est à souligner que le contenu des principes d'intonation α , β et γ dans la seconde partie de la table est, à un certain degré, différent de leur contenu dans la première partie où ces principes ne sont pas encore soumis au principe tonal dominant. L'intonation t formée, la signification des structures α , β et γ devient secondaire. Ainsi, la dernière combinaison sommaire des principes d'intonation et de fonctions $\gamma\alpha\beta^{shx}$ symbolise la mélodie tonale développée : elle embrasse les tons-degrés variables, l'opposition des registres-timbres, les tons glissants, et, en même temps, elle réunit les fonctions coordinatonaux, subordinatonaux et verbales. Il est évident que ce type mélodique fondé sur la stabilité d'échelles n'exclue pas la présence des échelles mobiles ou même l'absence des échelles (la formule stb-mbl-0).

La table donnée renferme approximativement tout le champ de la communication sonore γ compris les possibilités d'intonation et de fonctions. Toute culture mélodique, donc, peut être classée et, ensuite, mise dans cette table. Sa position dans la table peut changer selon l'évolution historique.

4.2. La présente méthode est capable d'embrasser aussi les autres aspects du discours musical. Par exemple, on peut essayer de construire des tables analogues pour la classification des principes métrorhythmiques de l'intonation. L'organisation temporelle d'un air, quelle que spécifique qu'elle soit, possède aussi les principes de départ et leurs combinaisons. Le flux sonore, premièrement informe et indivisé par la pensée du chanteur, devient peu à peu séparé en deux ou plusieurs qualités : ce sont les durées sonores indéterminées (relativement longues ou courtes ou même presque égales, mais divisées par les pauses). On peut y trouver les principes initiaux de l'organisation temporelle dans les airs, analogiques aux principes d'intonation γ et β . Cependant, une classification pareille des airs archaïques exige des recherches spéciales en dehors de cet ouvrage qui est limité par les problèmes de hauteur.

La présente méthode de classification peut embrasser aussi les relations bien compliquées des vers et des airs dans les chants. En particulier, un procédé combinatoire pareil a été employé à la systématisation de la mélodie des chants épiques des yakoutes (v. la bibliographie de l'auteur).

4.3. En ce qui concerne l'organisation de hauteur dans les airs archaïques, il faut encore une fois essayer de répondre à la question principale : les présents types d'intonation forment-ils un système de classification bien proportionné ou seulement un assemblage inachevé des observations disparates et des constatations partielles sur les matériaux mélodiques hétérogènes ? Si oui, cette classification n'est-elle que spéculative, peut-elle renfermer toute la variété possible des procédés d'intonation, est-elle capable de contenir les principes effectifs et efficaces par rapport à la hauteur initiale continue ?

On répondra définitivement à ces questions en réalisant pratiquement les méthodes proposées à l'aide des modèles analogues à ceux utilisés déjà dans les recherches par l'ordinateur. Il ne nous reste maintenant que proposer un schéma final du processus hypothétique de formation de la pensée de hauteur et, dans une certaine mesure, de l'évolution du chant mélodique (la figure, p. 182).

On distingue l'étape initiale (embryonnaire) dans l'évolution des structures de hauteur et les formes développées de la mélodie tonale pour représenter clairement l'évolution historique du chant mélodique, à partir des formes indéterminées et mobiles jusqu'aux systèmes de hauteur stables pentatoniques et diatoniques. Ces derniers proviennent du principe d'intonation γ qui différencie les fonctions coordinatonaux et subordinatonaux.

Ainsi, les types d'intonation archaïques sont décrits dans cet ouvrage conformément à la différence des états du ton mélodique. Au-delà des paramètres acoustiques, il est indispensable de tenir compte de la détermination de la hauteur et de sa signification sémantique dans la pensée du chanteur. Il est à noter, finalement, que l'orientation vers les types de l'intonation archaïque facilite

la lecture diverse des mêmes notations, puisque ces notations résultent des différents modèles graphiques de la mélodie archaïque

Version française: Youri Semenov

ZUSAMMENFASSUNG

Eduard Alexejew

Frühe Folklore-Intonation
(tonhöhenmäßiger Aspekt)

Moskau, Sowjetskij Kompositor, 1986

0.1. Die Erschließung von *Prinzipien der tonhöhenmäßigen Beschaffenheit archaischer Volkssingweisen* ist nur bei einer unvoreingenommenen theoretischen Betrachtungsmethode möglich. Die tonale Melodik ist dabei nicht als Norm, sondern als ein Sonderfall der tonhöhenmäßigen Organisation der Singweisen zu betrachten. Anderenfalls werden frühe Stadien des melodischen Denkens als anomal und bedeutungslos empfunden werden müssen. Mit anderen Worten, es ist eine bestimmte Gedankenfreiheit notwendig, um sowohl die theoretisch erforschten tonhöhenmäßigen Systeme als auch das ganze verschiedenartige melodische Material der frühen Singfolklore zu umfassen.

0.2. Die Auswahl und Klassifizierung des zu analysierenden Materials dürften keinesfalls allein auf Grund der ästhetischen Kriterien durchgeführt werden, da diese nur begrenzt das breite Spektrum der beobachteten Erscheinungen bewältigen können. Die Begriffe der Einfachheit bzw. Kompliziertheit der tonhöhenmäßigen Organisation sowie die damit verbundenen Kategorien des Fortschritts oder Rückschritts auf diesem Gebiet sind nicht immer an die Praxis und Entwicklung des Frühfolkloregesanges anwendbar.

0.3. Streng genommen, erfordert das Studium der Entstehungs- und Entwicklungsvorgänge der tonhöhenmäßigen Systeme eine konkret-historische Betrachtung, insofern das Wesen einer tonhöhenmäßigen Strukturierung sich vor allem als ein geschichtlich-genetisches Problem erweist. Da aber das unmittelbare Studium der mündlich tradierten Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung außerordentlich schwierig ist, muß ihre Erforschung notwendigerweise einen geschichtlich-logischen Charakter annehmen.

0.4. Die Anfangsformen der tonhöhenmäßigen Organisation haben eine Singstimmennatur, wohingegen die Instrumentalmusik in vielem als eine sekundäre Erscheinung auftritt. Als Anfangsstufe dürften dabei die Fertigkeiten der Solo-Vokalisation erscheinen, obwohl die Praxis des gemeinsamen Singens von Anfang an als ein kräftiger korrigierender Faktor gewirkt hat. All das bedingt die

Einheit der logischen Normen der durch die akustisch-physiologische Gemeinsamkeit der Gesetzmäßigkeiten von Singstimmtongebung und -wahrnehmung vorbestimmten tonhöhenmäßigen Beschaffenheit archaischer Singweisen.

0.5. Die tonhöhenmäßige Beschaffenheit des Frühfolkloregesanges tritt in einer synkretischen Verbundenheit mit allen anderen Aspekten des melodischen Ganzen auf: dem temporalen (metrisch-rhythmischen und syntaktisch-kompositionellen), den artikulations- und gestilukationsmäßigen. Besonders unzertrennbar ist die Tonhöhe mit den Klangfarbencharakteristika des Tons verbunden, die in den anfänglichen Singarten oftmals in den Vordergrund treten und eine selbständige sinntragende Bedeutung erhalten.

0.6. Infolgedessen erweist sich die Notation der frühen Singweisen ziemlich problematisch. Die schon durch ihre Herkunft mit den Vorstellungen von der ausgereiften europäischen Tonalität eng verbundene Fünfliniennotenschrift ist nicht immer den Anfangsnormen des melodischen Bewußtseins adäquat. Trotzdem bleibt sie in vielem ein unersetzbares Instrument der Tonhöhenanalyse und als solche benötigt sie eine weitere Vervollkommnung, insbesondere durch Einführung eines Notationsverfahrens, das geringere Intervalle denn Halbtöne bezeichnen könnte.

Bei der Teilung eines Halbtones in drei gleiche Intervalle werden in dieser Studie folgende Zeichen angewendet:

↑ — Erhöhung um 1/6 des Tones („Mikro-Erhöhung“),

↓ — Erniedrigung um 1/6 des Tones („Mikro-Erniedrigung“).

Unter Zuhilfenahme von Buchstaben wird die Silbe *-it* für Mikro-Erhöhung und *-et* für Mikro-Erniedrigung gebraucht.

0.7. Eine tiefgreifende Erforschung der archaischen Melodik setzt ihre verallgemeinernde Systematisierung nach gewissen, teilweise intuitiven Vokalisationsprinzipien voraus, was die tonhöhenmäßige Typologie der Frühfolkloremelodik zu skizzieren und deren Entwicklung als eine Art systemgebundenen Prozesses darzustellen ermöglicht. Die dadurch festgestellten Anfangsprinzipien der Vokalisation, die jedes für sich einen eigenen Ausdrucksmöglichkeitenbereich besitzen, können von Anfang an zusammenwirken und die Fähigkeit zur gemeinsamen Entwicklung aufweisen. Ihre Restwirkung kann man bis zum Entstehen der entwickelteren Formen moderner Musik beobachten, die oftmals absichtlich zu den Anfängen des melodischen Denkens zurückgreift.

0.8. Die historische Aufschichtung und Wechselwirkung der Ausdrucksmittel in jedem beliebigen der bestehenden Singstile ermöglicht, praktisch jegliche Singmelodik (selbstverständlich betrachtet unter einem bestimmten Gesichtswinkel) als Informationsquelle über die Anfangsprinzipien der tonhöhenmäßigen Organisation zu verwerten. Vorzügliche Bedeutung soll dabei der Kinderfolklore, der spontanen musikalischen Selbstäußerung der Erwachsenen und dem Singen mit deutlich fühlbaren Fehlern beigemessen werden.

0.9. Ein zusätzliches Problem stellt die Ausarbeitung einer korrekten Terminologie dar. Als Hilfsverfahren dürften hierzu einander

präzisierende und korrigierende, verschiedenen anderen Wissenszweigen entlehnte Vergleiche als sich kreuzende Analogien benutzt werden. Mit anwachsender Zuverlässigkeit der Notationen und Ausarbeitung neuer Verfahren zur anschaulichen Tonfixierung werden Voraussetzungen für die Algorhythmisierung der tonhöhenmäßigen Analyse und Computernachprüfung der entstehenden Hypothesen bezüglich des Aufkommens und der Entwicklung der Tonsysteme geschaffen.

1.0. Das Wesen der hier zu erforschenden Problematik macht es notwendig zu unterstreichen, daß der Werdegang des tonhöhenmäßigen Bewußtseins einen dreieinigen Vorgang darstellt. Dieser Prozeß wird durch folgendes charakterisiert:

- a) Herausbildung bestimmter Zustände (Konzeptionen) des melodischen Tons (I — Intonationsebene);
- b) Ausarbeitung verschiedenartiger Typen der intertonalen Beziehungen, d.h. funktioneller Beziehungen zwischen den Tönen (F — funktionelle Ebene);
- c) Entstehung und allmähliche Stabilisierung der Tonleitern (S — Skalenebene).

Logisch betrachtet, kann man annehmen, daß einer ausgeformten tonalen Melodik andere, sich durch relative Tonhöhenunordnung unterscheidende Entwicklungsstadien vorangehen mußten. Sie dürften sich durch das Fehlen fixierter Tonleitern oder durch ihre Veränderlichkeit, durch nicht voll ausgebildete intertonale Beziehungen und durch besondere präliminäre Zustände des melodischen Tons auszeichnen. Es ist ganz natürlich, daß das Letztgenannte, nämlich die Tonkonzeption, hier als ausschlaggebendes Moment hervortritt, das sowohl den Charakter der intertonalen Beziehungen als auch den regelten bzw. unregulierten Zustand der Tonleitern bestimmt.

Eine Nachprüfung des überaus mannigfaltigen melodischen Materials und vor allem der archaischsten Schichten des Volkssanges erlaubt wenigstens drei Hauptvokalisationsprinzipien abzusondern, die die Tonhöhe auf den frühen Stadien der Herausbildung der Gesangsmelodik charakterisieren. Diese Prinzipien werden im weiteren durch Anfangsbuchstaben des griechischen Alphabets bezeichnet.

1.1. Das Wesen des α -Prinzips ist mit einer deutlichen Tonhöhenwahrnehmung nicht verbunden und besteht in der Operierung mit innerlich undifferenzierten Stimmregistern. Bei solchem Kontrastregister-Singen bleibt die Tonhöhe im Klangfarbengesang versunken und ist in ihm sozusagen aufgelöst, so daß sie als sinntragendes Element der musikalischen Rede nicht mitgezählt werden kann. Die Notation der α -Melodik kann die Wahrnehmung gewissermaßen irreführen, insofern sie das Gepräge der Tonhöhenbeziehungen den eigentlich nicht tonhöhenbezogenen Faktoren verleiht. Dieses Vokalisationsprinzip ist am anschaulichsten im extatischen Klagesang mit weitem Stimmumfang aufzufinden (Beispiele 1, 2 und 6).

1.2. Die Tonhöhe bei der β -Intonierung wird ganz deutlich wahrgenommen, aber sie ist in ununterbrochener Veränderung begriffen — der Ton gleitet ab. Da die Tonhöhenatur der β -Intonierung öfters mit dem Aufwand des Singatmens verbunden ist, dürfte für die Bezeichnung dieser Besonderheit der Begriff Atmungsmelodik zweckmäßig erscheinen. Solcherart Gleittöne werden in der Notenschrift nur sehr annähernd fixiert, weil darin diese Töne das Äußere von diskontinuierlichen Objekten erhalten. Diese Gesangart findet man am meisten in den mit Sprachartikulierung verbundenen Singweisen sowie in verschiedenartigen Rufen (Beispiele 91 und 18).

1.3. Am meisten entspricht der Vorstellung vom tonhöhenbestimmten Gesang das γ -Prinzip, das in der Operierung mit mehreren melodischen Stufen innerhalb eines Stimmregisters besteht. Zum Unterschied vom tonalen Singen sind die Frequenzproportionen der γ -Töne bei Wiederholung wesentlich veränderbar, wobei diese Veränderungen einen stufenweisen Charakter besitzen, der verschiedene Varianten des Tones zu einer schwebend transformierbaren Stufe integrieren läßt. Diese Singart dürfte als tonhöhenmäßig labiler Gesang bezeichnet werden. Das tonhöhenmäßig labile Singen in einer unfixierten Tonleiter ist als ein unmittelbarer Vorläufer des tonalen Gesanges in verschiedenartigsten Gesangsgattungen anzutreffen (Beispiele 84, 85).

1.4. Die Anfangsprinzipien der Vokalisation können unabhängig voneinander realisiert werden. Dabei bilden sie drei selbständige Klassen der frühen Folkloremelodik. Es wäre übereilt, die Möglichkeit der Auffindung auch anderer Anfangsprinzipien der Intonierung auszuschließen, zum Beispiel irgendeiner δ -Intonierung. Aber wenn es auch wirklich nur drei Prinzipien geben sollte, so sind die Klassifizierungsmöglichkeiten der frühen Folkloremelodik doch weit genug, da sie in verschiedenen Kombinationen auftreten können, einander abwechselnd oder direkt zusammenwirkend im Rahmen ein und derselben Singweise. Die Wechselwirkung von zwei oder sogar allen drei Prinzipien erlaubt noch vier Klassen der frühen Melodik festzustellen: $\alpha\beta$ (Beispiel 26), $\gamma\beta$ (Beispiel 21), $\gamma\alpha$ (Beispiele 5 und 93) und $\gamma\alpha\beta$ (Beispiele 39, 28, 25).

Jedenfalls kann die Präsenz in ein und derselben Singweise von kontrastierenden Stimmregistern als Bekundung des α -melodischen Prinzips, die Präsenz des ableitenden melodischen Konturs und der Gleittöne als Wirkung des β -Prinzips und das Operieren mit verschiedenen Varianten derselben Stufen als Realisierung der γ -Intonierung betrachtet werden.

Die Wechselbeziehungen der angeführten Klassen geben eine Vorstellung vom Zusammenwirken der Kontinuität und der Diskontinuität in der Tonhöhenstruktur der Frühfolkloremelodik und werden in der Figur (S. 169) widergespiegelt.

1.5. Die hier vorgeschlagene Klassifizierung läßt die Einführung quantitativer Beurteilung und den Aufbau einer hierarchischen Reihe zu, entsprechend den Ausdrucksmöglichkeiten konkreter

Typen der Melodik. In dieser Hinsicht gewährt das β -melodische Prinzip als durchwegs abgeleitende, extrem kontinuierliche Tongebung natürlich geringste Möglichkeiten. Über größte Ausdrucksmöglichkeiten verfügt aber das γ -Singen, das eine extrem diskontinuierliche Singart bei beweglicher Tonskala darstellt. Eine Zwischenstellung nimmt dementsprechend die ihrer Natur nach kontinuierlich-diskontinuierliche Kontrast-Klangregister-Intonierung nach dem α -Prinzip ein, das die Kontinuität auf der Ton- und Diskontinuität auf der Registerebene aufweist. Wenn man die inhaltlichen Möglichkeiten der β -Intonierung mit einem Punkt bewertet und annimmt, daß mit dem Übergang zur α - und weiterhin zur γ -Melodik diese Möglichkeiten verdoppelt werden, so kann man die Regelung aller sieben Klassen des frühen Folkloregesanges mit Hilfe des sogenannten kleinen Weitsch-Quadrates durchführen, wobei die Möglichkeiten der gemischten Klassen durch Summierung der Daten der in ihnen zusammenwirkenden Prinzipien bewertet werden (s. Tabelle, S. 170).

1.6. Die frühe Folkloreintonierung ist keinesfalls von entwickelteren Formen des melodischen Gesanges abgetrennt. Ihre geschichtliche Entwicklung tendiert im Gegenteil zur Formierung stabiler Töne und Tonkomplexe mit stabilen intertonalen Beziehungen (t-Intonierung). Solches Singen dürfte als tonhöhenmäßig stabiler Gesang bezeichnet werden. Dabei behauptet sich das t-Intonierungsprinzip mit der Dominanz der stabilen Tonhöhe, so daß die Labilität der Frequenzproportionen zwischen den Tönen durch die Stabilität dieser Beziehungen abgelöst wird. Es entsteht ein geregeltes Tonsystem. Und auch wenn die Stabilisierung der Töne nur relativ ist (ihre Höhe kann weiter variieren im Rahmen genügend breiter Frequenzzonen), werden den tonhöhenmäßigen Verschiebungen nicht vereinzelte Töne unterworfen, sondern die Totalität stabiler Proportionen zwischen ihnen — das Tonsystem einer Singweise als Ganzes (Beispiele 84, 85).

1.7. Mit der Herausbildung der t-melodischen Komplexe findet eine qualitative Veränderung der tonhöhenmäßigen Strukturen statt. Ihre Ausdrucksmöglichkeiten steigen zusehends, da das Prinzip der Diskontinuität endgültig Momente der tonhöhenmäßigen Kontinuität überwindet. Die sich dabei behauptenden tonalen Beziehungen schließen die Wirkung der obengenannten Intonierungsprinzipien nicht völlig aus. Sie werden vom Vordergrund ins Unterbewußtsein verdrängt, indem sie einen Hintergrund für das stärkere (in der Hierarchie der Ausdrucksmöglichkeiten) t-Prinzip ausbilden.

Mit dem Übergang zu den tonalen Systemen verhindert die Stabilisierung der Tonleitern eine freie Bekundung der früheren Intonierungsprinzipien, begrenzt ihre Wirkung wesentlich. Und wenn auch auf den ausgereiften Stadien der Entwicklung des melodischen Singens manchmal Bedingungen für eine unerwartete Aktivierung der Anfangsprinzipien der Intonierung entstehen können, so erfordert die Aufspürung ihrer Wirkung besonderer analytischer Be-

munungen. Dabei kann man sich von folgenden Überlegungen leiten lassen. Eine betonte Gegenüberstellung von melodischen Syntagmen verschiedener Höhe kann im tonalen Gesang als Träger der überbleibenden α -Semantik betrachtet werden. Absteigende melodische Wendungen breiten Umfangs sowie Gleitgänge sind als ein Merkmal der β -Intonierung zu betrachten. Die Anwesenheit der variablen Stufen in der Tonleiter ist dagegen ein Ergebnis der Entwicklung des melodischen γ -Prinzips.

1.8. Insofern der Übergang zur t-Intonierung der Wirkung der α -, β - und γ -Prinzipien kein definitives Ende legt, kann die allgemeine Hierarchie aller möglichen Typen der tonhöhenmäßigen Organisation der Singweisen mit Hilfe des großen Weitsch-Quadrates erhalten werden, was eine Regelung von Vierkomponentenstrukturen erlaubt (s. Tabelle, S. 171).

Die Ausdrucksmöglichkeiten des t-Prinzips übersteigen hier die Summe der Möglichkeiten aller drei vorherigen Intonierungstypen und werden mit acht Punkten bewertet (d.h. verdoppelt im Vergleich zu den Möglichkeiten der γ -Intonierung). Die daraus entstehende aufsteigende 15-Positionen-Reihe erschöpft, wie man sieht, die bestehenden Typen des melodischen Singens (vom Standpunkt der Intonierungsprinzipien aus) und kongruiert dabei genügend mit der reellen Praxis. Im großen und ganzen, je höher das Prinzip der Organisation in einem konkreten Melodietyp ist und je mehr Prinzipien daran mitwirken, desto inhaltsreicher erscheinen die entsprechenden Singweisen, verschiedenartiger wird ihre Aussage.

2.0. Ein weit komplizierteres Problem stellt die innere funktionelle Differentiation der melodischen Töne dar. Die Lösung dieses Problems trägt hierbei einen präliminären Charakter, insofern sich funktionelle Charakteristika des Tons nicht nur auf tonhöhenmäßige, sondern auch auf metrisch-rhythmische und syntaktisch-kompositionelle Gesetzmäßigkeiten stützen.

Als Ausgangspunkt für eine solche Differentiation wird die Gegenüberstellung zweier Prinzipien der funktionellen Organisation der Singweisen vorgeschlagen:

- 1) Prinzip der Koordination der melodischen Töne (k-Prinzip);
- 2) Prinzip der Subordination der melodischen Töne (s-Prinzip).

Das erste Prinzip setzt die Gleichwertigkeit aller einer Singweise bildenden melodischen Stufen voraus, das zweite dagegen ihre hierarchische Beiordnung. In der Frühfolklore findet man die Wirkung dieser Prinzipien vor allem in der γ -Melodik und teilweise in den α -melodischen Komplexen. Mit dem Übergang zur Tonalität wird die Abgrenzung der funktionellen Prinzipien deutlicher, und man kann zwei Ströme der t-Intonierungsmelodik genau unterscheiden: „Koordinationalität“ und „Subordinationalität“.

2.1. Die nach dem k-Prinzip organisierten tonhöhenmäßigen Strukturen werden durch Fehlen des Zentralelementes des Systems

gekennzeichnet. In solchen Systemen wäre es sinnlos, nach Tonika zu suchen. Bedeutungsvoll ist hier die Anzahl der eine Singweise bildenden Stufen, aber nicht ihre qualitativen Unterschiede. Solcherart Funktionen (k-Funktionen) könnte man als nominative Funktionen bezeichnen, da die Rolle eines Tones hier nur durch seine Lage gegenüber den anderen Tönen bestimmt wird. Praktisch gleichbedeutend, unterscheiden sich melodische Töne voneinander vor allem durch ihre Stellung in der tonhöhenmäßigen Struktur der Singweise. Die Funktionen dieser Töne können je nach ihrer Bedeutung im System nicht rangiert werden. Bestenfalls kann man sie durch laufende Nummern der Töne bezeichnen (am bequemsten in ansteigender Folge: der unterste Ton erhält die erste Nummer, der oberste — die letzte).

2.2. Da bei der k-funktionellen Organisation der Singweisen keiner der verschiedenen hohen Töne irgendwelchen Vorrang vor anderen innehaben kann, muß ihre Verteilung in der Singweise mehr oder weniger gleichmäßig sein. Dies betrifft sowohl die allgemeine Dauer eines jeden Tones und die Anzahl der auf ihn zukommenden Silben als auch metrisch-rhythmische und syntaktisch-kompositionelle Verhältnisse (verschiedenartige Akzentuierung der Töne sowie deren Gebrauch in den Anfangs- und Schlußmomenten der melodischen Syntagmen). Die Wechselbeziehungen der Töne nach allen diesen Parametern müssen ausgewogen sein, was durch einfache statistische Rechnungen klargemacht werden kann. Dabei müssen auch prägnante Helligkeit der verhältnismäßig hohen Töne und besondere Gewichtigkeit der verhältnismäßig tiefen Töne sowie vorrangige Bedeutung der Kadenzöne in Betracht gezogen werden.

Am leichtesten kann das funktionelle Gleichgewicht natürlich in Singweisen mit begrenzter Anzahl der Töne erreicht werden (Beispiel 60). Manchmal aber ist es auch bei entwickelteren Melodien festzustellen (Beispiel 52).

2.3. Die Realisierung des k-funktionellen Prinzips setzt auch bestimmte Eigenschaften der Tonleitern voraus, die das unabhängige Verhalten der melodischen Töne erleichtern. Die Gleichwertigkeit der Töne wird natürlicher in gleichmäßig aufgebauten und akustisch ausgewogenen Tonleitern mit genügend breiten Distanzen zwischen den Tönen erreicht. Unter Bedingungen der Tonhöhenfixiertheit in frühen Folkloresingweisen führt die Wirkung des k-Prinzips zum Distanzausgleich der sich bildenden Tonleitern. Einen bedeutenden Platz nehmen dabei Gleichschrittbildungen ein, die sich aus Ganztönen oder auch aus breiteren Distanzen zusammensetzen (Beispiele 57 und 68), sowie sich in Aufwärtsrichtung gleichmäßig abkürzende Reihen (Beispiel 70). Die letzteren können mit den Gesetzmäßigkeiten der Obertonskala in Zusammenhang gebracht und als „Proportionstonleitern“ bezeichnet werden, da wir hier mit einer den Frequenzcharakteristika der Töne bzw. dem Anwachsen der Stimmbemühungen umgekehrtproportionalen Kürzung der Höhendistanzen zu tun haben. (Die Distanzen zwischen den Tönen

können manchmal notfalls auch gekürzt werden — an den unteren Grenzen des Stimmumfangs.)

Im großen und ganzen strebt die Entwicklung der k-funktionellen Systeme („Koordinationalität“) unter Einfluß einer immer strenger akustischen Kontrolle an die Formierung anhemitonischer Systeme hin, deren typischer Vertreter die klassische Pentatonik ist.

2.4. Das strukturbildende Prinzip der subordinativ (hierarchisch) organisierten Systeme („Subordinationalität“ oder s-Funktionalität) besteht in der unmittelbaren oder durch andere Töne vermittelten Unterordnung der melodischen Töne einem oder einigen deutlich hervortretenden Zentren. Als ein intuitiv wahrnehmbares Merkmal der Melodik solcher Art kann das Streben der einen Töne zu den anderen dienen, was einen statistischen Ausdruck in der Verteilung dieser Töne im Tonraum (in bezug auf Zeit und Höhe) findet (Beispiele 24 und 84). Die hinzukommende Tendenz zur Näherung der intensiv zueinander strebenden Töne (im Fall von leittonigen Beziehungen) und/oder zur größeren Kohäsion der Töne (im Fall von Quarten- und Quintenbeziehungen) führt zur Transformierung der gleichmäßigen Tonleitern, zur Gegenüberstellung der breiten und engen Distanzen und letztlich zur deutlichen Differenzierung der Töne und Halbtöne in hemitonischen Tonleitern. Die typischsten Vertreter der s-funktionellen Systeme (Subordinationalität) sind verschiedene Arten der Diatonik.

2.5. In diesem Zusammenhang kann und muß die allgemeine Vorstellung von den Beziehungen zwischen Pentatonik und Diatonik überprüft werden. Sie sollten nicht als einander abwechselnde Stadien ein und desselben Evolutionsprozesses betrachtet werden, wobei die Pentatonik für eine nicht vollkommene, nicht ausgereifte Diatonik gilt, sondern als Intonationssysteme, die sich parallel aus gemeinsamen Frühfolkloreurzeln entwickeln und verschiedene funktionell-strukturelle Prinzipien beinhalten. Die Unterschiede von Prinzipien bestimmen die Divergenz der Ausdruckssphären dieser beiden Systeme, die Richtung und den Charakter ihrer geschichtlichen Entwicklung. Im einzelnen zeigt die Diatonik eine Fähigkeit zur intensiven Entwicklung, wohingegen der Pentatonik eine Tendenz zur Abschließung und relativen Konservierung des Tonleitersystems eigen ist.

Es ist offensichtlich, daß diese Ansichten keine axiologische Aussagekraft besitzen. Auch auf diatonischer Ebene sind Erscheinungen möglich, die in ihrer Perspektivlosigkeit den Sackgassen der Pentatonik gleichen. Andererseits erweisen sich einzelne Abarthen der letzteren, die auch Kontakte mit anderen Systemen aufnehmen können, als noch lange nicht ausgeschöpft.

Aus gemeinsamen Quellen der frühen Folklore entwickelt, weisen das pentatonische und das diatonische Prinzip der Intonierung eine Fähigkeit zur Wechselwirkung auf, die lebensfähige Hybridformen zeugt. Unter dem Einfluß der diatonischen Erfahrung unterlaufen einzelne pentatonische Systeme wesentlicher Transforma-

tion; ähnlicherweise tragen manche streng diatonische Systeme sichtbare Spuren des pentatonischen Einflusses. Solche konvergierenden Verbindungen werden oft an den Grenzen diatonischer und pentatonischer Kulturen beobachtet, z.B. in der Folklore einzelner Völker des Wolga- und Uralsgebiets. Im einzelnen kann man zu den kompliziert-hybridisierten Gesangkulturen die „gedehnten“ Gesänge der Baschkiren oder — ein noch treffenderes Beispiel — die eigenartige Gesang-Instrumentalkultur der Kalmyken zählen.

Trotz alledem sind Pentatonik und Diatonik Produkte divergenter Entwicklungsrichtungen. Ihnen liegen nicht so sehr Tonleiterunterschiede (fünf bzw. sieben Stufen) zugrunde, sondern vielmehr sich widersprechende Prinzipien der tonhöhenfunktionellen Organisation. Subordination der einem einheitlichen Zentrum unterstehenden melodischen Stufen oder Koordination der mehr oder weniger gleichberechtigten und vorgegebenen Intonationsniveaus — so sieht die anfängliche Gegenüberstellung dieser beiden melodischen Systeme aus.

2.6. Wie wir gesehen haben, schließt die Gegenüberstellung der funktionellen Prinzipien ihre Wechselwirkung nicht aus. Schon in der frühen Folklorepraxis beobachtet man neben den zum Koordinations- oder Subordinations-Typ der Organisation neigenden Strukturen Übergangsformen (Interferenzonen), die die beiden funktionellen Prinzipien vereinigen. Als einzelner Fall solcher Wechselwirkung ist die doppelte oder mehrfache Unterwerfung (Subordination) der Strebetöne in einer Singweise zu nennen, wobei die Stütztöne sich als gleichwertig (koordiniert) erweisen. Da diese Stütztöne im Solo-Gesang nicht zusammenklingen können, sondern sich im Prozeß der Entwicklung einer Singweise abwechseln, betrachtet man derartige subordinativ-koordinative Beziehungen nicht selten als Merkmale funktioneller Variabilität. Solche polyzentrischen Komplexe muß man offensichtlich als einen besonderen Typ der funktionellen Organisation bewerten (sk-Funktionen).

2.7. Es ist gut möglich, daß die Typen der funktionellen Organisation der Singweisen nicht durch die Wechselwirkung zentralisierender und dezentralisierender (Subordinations- und Koordinations-) Faktoren ausgeschöpft sind. Beziehungen, welche einzelne melodische Töne eingehen können, dürfen auch durch andere Faktoren bestimmt werden, zum Beispiel durch energetisch-kompositionelle (dynamische). Erinnern wir uns an die bekannte Triade „i — m — t“ (initium — medium — terminus), als „initium — motus — terminus“ von Boris Assafjew interpretiert, oder an die von Anna Rudnewa eingeführten Begriffe „Tonika als Bewegung“, „Tonika als Abwechslung“ und „Tonika als Ruhestand“. Außerdem können die Rollen verschiedenhoher Töne auch auf einer anderen, einstweilen noch nicht erforschten Grundlage beruhen. Solche Vermutungen legt die Gesangspraxis der tonale Sprachen sprechenden Völker (z. B. Vietnamesen) nahe, wo die eigentliche Musikintonierung mit den Tonhöhenbesonderheiten der Redeintonierung zusammenstößt. Die Funktionen der melodischen Töne müssen hier

mit der Semantik der Tonhöhe in der Rede korrelieren. Übrigens ist es nicht ausgeschlossen, daß der Einfluß der Redeintonationen auf das System der Tonhöhenfunktionen gewissermaßen in jeder beliebigen Kultur aufzufinden ist. Es scheint, daß eine Vorstellung von derartigen funktionellen Gesetzmäßigkeiten nur als Ergebnis einer gezielten Erforschung der Musik-Rede-Beziehungen erhalten werden kann.

In diesem Zusammenhang wäre es sinnvoll, in die funktionelle Typologie der Frühfolkloresingweisen — neben k- und s-Funktionen — mindestens noch ein hypothetisches funktionelles Prinzip einzuführen, nämlich eine vorläufig (bis zur Klärung konkreter Charakteristika) durch x zu bezeichnende Funktion. In diesem Fall dürfte ein generelles typologisches Schema der Tonhöhenfunktionalität (S. 175) nach dem Muster einer Dreikomponentenklassifikation der Intonierungsprinzipien aufgebaut werden.

3.0. Die tonhöhenmäßige Organisation wird hauptsächlich in bezug auf Tonskalen theoretisch erforscht, aber fast ausschließlich in bezug auf tonal bestimmte Skalen. Inzwischen stellt die Systematisierung der sich herausbildenden Tonleitern ein viel komplizierteres Problem dar.

3.1. In bezug auf das allgemeine Problem der Tonleitern muß man drei prinzipielle Möglichkeiten feststellen: Fehlen von Tonleitern (leiterfreier Gesang, Nullfall — O), bewegliche, mobile Tonleitern (mbl) und stabile Tonleitern (stb). Der erste und der zweite Fall entsprechen der frühen Folklorepraxis, der dritte weist auf den Übergang zu den tonalen Systemen hin. Da alle drei Möglichkeiten in einer Singweise realisiert werden können, schließt die allgemeine Systematisierung der Typen der Tonleiterorganisation sieben verschiedene Kombinationen ein (S. 179, untere Zeile).

3.2. Übergänge von einem Tonleitertyp zum anderen sind alles andere als strengzunehmende Grenzen. Ihre Beurteilung hängt in einem hohen Maße von Wahrnehmungstraditionen ab. Was in der einen Musikkultur als völlig stabil bewertet wird, gilt manchmal in der anderen als ausgesprochen veränderlich. (Besonders merkbar sind hier die Unterschiede zwischen den Sologesangkulturen und den Kulturen mit entwickeltem Instrumentarium.)

Jedenfalls besteht das Hauptkriterium in der von Kultur zu Kultur variierenden Zone, in deren Grenzen die Integration verschiedenhoher Laute zu einem einheitlichen melodischen Ton erfolgt. In Abhängigkeit von der Breite dieser Zone wird auch die Schwelle zwischen mobilen und stabilen Tonleitern errechnet. Die mittlere Zonenbreite soll man eigens für jede konkrete Kultur feststellen, um die zufälligen Tonhöhenfluktuationen von der sinnvollen Höhennuancierung zuversichtlich zu unterscheiden.

3.3. Eine qualitative Grenze, welche die stabilen Tonleitern von den tonhöhenmäßig veränderlichen Strukturen trennt, ist auch mit dem Begriff eines von der absoluten Höhe unabhängigen Tonsystems verbunden, das ein ausgeformtes und im voraus (vor Anstimmen) gegebenes Tonleitersystem darstellt. Streng genommen ist die

Anwendung dieses Begriffs nur in bezug auf das tonale Singen völlig korrekt. Es ist in diesem Zusammenhang wichtig zu unterstreichen, daß nur das tonale Singen die teilweise Ausnutzung der Tonleitern zuläßt. Im Unterschied dazu sind die nur aus α -, β - und γ -Tönen bestehenden Frühfolklore-Tonhöhenstrukturen verschiedenerlei und unwiederholbar in ihrer konkreten Intervallentwicklung, immer einzigartig und in einem bestimmten Sinne ganzheitlich, da sie das Vorhandensein eines über die Grenzen der konkreten Singweise hinausgehenden und außerhalb dieser Weise wirkenden Tonsystems überhaupt nicht voraussetzen. Bei dem individuell mobilen, fließenden Charakter der frühen Folkloretonleitern ist der Begriff des Tonsystems nur bei einem hohen Grade der theoretischen Verallgemeinerung anwendbar.

Mit anderen Worten: Vollsystematisch auf Intonations- und funktioneller Ebene, verfügt die frühe Folkloremelodik noch über kein tonleitermäßiges System.

3.4. Trotz alledem scheint ausgerechnet die Skalenebene die objektivste Erforschung der Melodik mit Hilfe von unmittelbaren Messungen und quantitativer Beurteilung der Ergebnisse zuzulassen. Deshalb kann die Analyse der Tonleitern verhältnismäßig leicht durch Einführung von quantitativen Kriterien und Ausarbeitung entsprechender Algorithmen für die Rechenmaschinen formalisiert werden. Dazu sind übereinstimmende Definitionen solcher Begriffe wie „Singweise“, „Ton“, „Zone“, „Tonhöhenfluktuation“ erforderlich.

In dieser Studie wird Singweise als ein zu wiederholendes Stereotyp verstanden, das die Grundlage für die periodische Organisation der melodischen Linie schafft. Der Ton ist eine Totalität der Laute, die einander höhenmäßig naheliegen und gleiche Funktion in der Singweise erfüllen. Zone ist ein Frequenzbereich, worin die Singlaute zur Integration gelangen, indem sie einen melodischen Ton bilden. Fluktuationen sind diejenigen zufälligen Abweichungen von der mittleren statistisch zu errechnenden Norm der Tonhöhe, die keine qualitativen Veränderungen in der Höhenstruktur hervorrufen. Folglich wird das Fehlen einer Tonleiter (0) durch eine zufällige Höhenverteilung in der Singweise und extrazonale Fluktuationen der Töne determiniert. Die Mobilität einer Tonleiter (mbl) wird durch sukzessive intra- und extrazonale Höhenveränderung infolge der Fluktuationen eines, mehrerer oder aller Töne der Singweise bei Wiederholung bedingt. Die Stabilität (stb) einer Tonleiter wird ausschließlich durch intrazonale Fluktuationen der melodischen Töne bei allen Wiederholungen bestimmt — unabhängig von eventuellen Deviationen der Höhe des ganzen Tonsystems der Singweise.

3.5. Die Formierung der Tonleitern geschieht in bedeutendem Maße unter Einwirkung der Funktions- und Intonationsgesetzmäßigkeiten der Melodik. Deshalb soll eine vertiefte Tonleiteranalyse auch für die Funktions- und Intonationsdifferenzierung der Singweisen zusätzliche Kriterien zur Verfügung stellen. Beobachtungen

zeugen von einem bestimmten Zusammenhang zwischen der funktionellen Organisation der Singweise und der Intervallstruktur der Tonleiter (s. 2.3. und 2.4.). Erinnern wir uns daran, daß das Hauptkriterium für die Funktionsdifferenzierung der Töne statistische Ausgeglichenheit (für die k-Funktionen) beziehungsweise Ungleichmäßigkeit (für die s-Funktionen) in der Verteilung verschiedenstufiger Töne innerhalb einer Singweise ist.

Für die Tonleiterdifferentiation der Typen der frühen Folkloreintonierung (α -, β - oder γ -Melodik) ist es zweckmäßig, den gesamten Tonumfang einer Singweise, die Anzahl der Klangregister und die Breite der Tonzonen zu korrelieren. In diesem Fall kann als tonleitermäßiges Kriterium der α -Intonierung (außer der extrazonalen Fluktuation der Töne, die der höhenmäßigen Identifizierung der Töne entgegenwirkt) die Kongruenz der Höhen- und Klangregister-Abbrüche in der Singweise dienen. Als Merkmal der β -Komplexe dient die kontinuierliche extrazonale Veränderung der Tonhöhe innerhalb eines Tones bzw. einer Silbe. Als Kriterium für die γ -Melodik gilt (außer der Lokalisierung einiger Töne innerhalb eines Klangregisters) die folgerichtige Transformation der Töne bei Wiederholungen der Singweise.

Es ist klar, daß das leitermäßige Kriterium der t-Qualität der Töne mit dem Kriterium der Stabilität der Tonleitern zusammenfällt.

4.0. Darüber hinaus muß man sich die Wechselwirkung der drei Ebenen der tonhöhenmäßigen Organisation der Melodik deutlicher vorstellen. Offensichtlich handelt es sich dabei um die Korrelation der Komponenten nach ihrer Stellung (Tonleiterfaktor), ihrer Rolle (Funktionscharakteristika) und ihrer Bedeutung (semantischer Intonationskontext). Jede dieser Ebenen besitzt eine eigene strukturell-systematische Organisation, und trotzdem bilden sie alle gemeinsam ein einheitliches System. Eine höhere Ebene ist auch eine kompliziertere, da sie bestimmterweise umgebildete Gesetzmäßigkeiten der vorangehenden Ebenen beinhaltet. Am einfachsten ist die Tonleiterebene objektiv zu fixieren, weil sie eine unmittelbare quantitative Bewertung aller Parameter der Intervallstruktur zuläßt. Die Funktionscharakteristika sollen außer intervall-akustischen Daten auch deren psycho-physiologische Interpretation ermöglichen. Letztlich, die semantische Intonationsebene erfordert eine allseitige Melodieanalyse im konkreten soziokulturellen Kontext.

4.1. Die wirkliche Korrelation zwischen den kombinatorischen Möglichkeiten der betrachteten Methoden der Analyse des frühen Folkloregesanges könnte mit Hilfe einer summarischen Tabelle wiedergegeben werden (S. 179). Diese Tabelle bewertet die Ergebnisse der vorherigen Regelungen und spiegelt sowohl das frühe Folkloresingen als auch die ausgereifte melodische Praxis wider. Sie besteht aus zwei Teilen. Die Intonierungsprinzipien sind hier in einer allumfassenden 15-Positionen-Reihe dargestellt. Ähnlicherweise kann auch die Funktionsaxe eine 7-Positionen-Reihe bilden (3 Prinzipien + 4 eventuelle Prinzipienkombinationen).

Es muß beachtet werden, daß die Bedeutung der α -, β - und γ -Intonationsprinzipien im zweiten Teil unserer Tabelle von deren Bedeutung im ersten Teil absticht, wo diese Prinzipien dem tonalen Prinzip noch nicht untergeordnet sind. Mit Erstarren der t-Intonierung sinkt die Bedeutung der α -, β - und γ -Strukturen; sie degradieren zu untermalenden Resterscheinungen. Damit symbolisiert die Kombination $\gamma\alpha\beta^{shx}$ die tonale Melodik mit Einschluß von variablen Tonstufen bei Gegenüberstellung der Kontrast-Register in Vorhandensein von Gleittönen. So eine Kombination charakterisiert den Zusammenfall koordinativ-subordinativer Funktionen mit einer besonderen, durch sprachliche Gesetzmäßigkeiten bedingter Funktionalität. Es ist klar, daß in diesem Fall die grundsätzliche Stabilität weder die tonhöhenmäßige Beweglichkeit noch leiterfremde Momente ausschließt, was in der Formel stb-mbl-0 Ausdruck findet.

Somit wird das ganze Feld der funktionellen Intonationsmöglichkeiten der Stimmlautkommunikation in ihren sprachlichen sowie rein musikalischen Äußerungen in erster Annäherung umfaßt. Jede konkrete melodische Kultur kann mit Hilfe dieser Tabelle adäquat klassifiziert werden und eine bestimmte Position in einer oder mehreren Tabellenmaschen einnehmen, wobei die historische Entwicklung einer Kultur mit der Positionswandlung verbunden werden kann.

4.2. Die Klassifizierungsmöglichkeiten der vorgeschlagenen Methode können auch an andere Seiten der musikalischen Rede angewendet werden. Analoge Tabellen dürften auch für die Klassifizierung der rhythmisch-metrischen Prinzipien der Intonierung aufgebaut werden. Trotz allen Besonderheiten der temporalen Organisation der Singweisen können auch darin Anfangsprinzipien und ihre Kombinatorik gefunden werden. So tauchen z.B. aus dem ursprünglich amorphen, im Bewußtsein ungegliederten Klangstrom die einander gegenübergestellten, unbestimmt längeren und kürzeren Tondauern auf oder aber die alternierenden — durch Pausen abgesonderten — annähernd gleichen Tondauern. Als Analogie zu α - und β -Intonierung kann all das als bestimmte Ausgangsprinzipien der temporalen Organisation der Singweisen betrachtet werden. Solch eine Klassifizierung von Frühfolkloremelodietypen erfordert aber eine besondere Erforschung, was aus dem Rahmen der vorliegenden Abhandlung hinausführen würde.

Eine ähnliche Klassifizierungsmethode dürfte auch an so komplizierte Zusammenhänge angewendet werden wie das Gegeneinander von Versen und Singweisen. Solch eine Kombinationsmethode hatte der Verfasser u.a. bei der Analyse der jakutischen epischen Lieder benutzt.

4.3. Zur tonhöhenmäßigen Organisation des frühen Folkloresingens zurückkehrend, sollte man noch einmal eine überaus wichtige Frage zu beantworten versuchen: Bilden die betrachteten Intonationstypen ein abgerundetes Klassifikationssystem oder nur eine unvollkommene Anhäufung von einzelnen Betrachtungen, partiellen Feststellungen in bezug auf verschiedenartige musikalische Erschei-

nungen? Und bei positiver Antwort bleibt es noch offen, ob die hier vorgeschlagene Klassifikation nur spekulativ sei, prinzipiell unfähig, die ganze vorstellbare Vielfalt der Intonierungsmethoden zu umfassen, — oder ob hinter der äußeren Harmonie des vorgeschlagenen Systems stichhaltige und wirksame Prinzipien der Ausgangsformen der Organisation des tonhöhenmäßigen Kontinuums stecken.

Eine endgültige Antwort auf diese Fragen wäre nur nach praktischer Prüfung der vorgeschlagenen Methode mit Hilfe der Computerforschung der analogen Modelle möglich. Bis dahin ist es nur möglich, zum Abschluß ein hypothetisches Schema der Herausbildung des tonhöhenmäßigen Denkens vorzuschlagen. Dieses Schema soll gewissermaßen die Evolution des melodischen Singens widerspiegeln (S. 182).

Die Unterscheidung des anfänglichen (embryonalen) Entwicklungsstadiums der tonhöhenmäßigen Strukturen von den fortgeschritteneren Formen der tonalen Melodik läßt eine deutlichere Vorstellung von der geschichtlichen Evolution des melodischen Singens gewinnen, die im großen und ganzen von den unbestimmt beweglichen Formen zu den höhenmäßig stabilisierten Systemen der Pentatonik und Diatonik führt. Die letztgenannten Systeme könnten als Weiterentwicklung des γ -Intonationsprinzips betrachtet werden, das einer deutlichen Differentiation in „koordinatonale“ und „subordinatonale“ Systeme unterliegt.

Die beschriebenen frühen Typen der Intonierung hängen also von qualitativ verschiedenartigen Zuständen des melodischen Tones ab. Dabei werden außer den absoluten und relativen Höhenparametern eines Tones auch seine unterschiedliche höhenmäßige Bestimmtheit und musikalisch-semantische Bedeutung in Betracht gezogen. Zum Schluß muß man bemerken, daß die Notationen archaischer Singweisen verschiedenerlei gelesen werden können, insofern diese Notationen sowie ihre Interpretationen Ergebnisse verschiedener Methoden der graphischen Modellierung der Frühfolkloremelodik darstellen.

Deutsche Fassung: Jurij Semenow

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 1. ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ	3
Глава 2. ЗВУКОРЯДНЫЙ ПОДХОД	27
Звукоряд, лад, интонация	30
Проблема звуковысотного пространства	35
Нотная запись и звуковысотная выразительность	39
Глава 3. СИСТЕМАТИЗАЦИЯ РАННЕФОЛЬКЛОРНОЙ МЕЛОДИКИ	46
Лад без звукоряда (контрастно-регистровое пение)	50
Первичное глоссандирование и ступенчато-нисходящая мелодика (членящийся поток)	64
Глава 4. ОСВОЕНИЕ ГОРИЗОНТАЛИ	80
Блуждающие тона	81
Высотные пропорции и ладовая функциональность	99
Глава 5. ДОПОЛНЕНИЯ И РЕЗЮМЕ	130
Еще несколько методологических соображений	130
Источники сведений о раннефольклорном интонировании	139
Резюме	165
Литература	184
Предметно-тематический указатель	191
Именной указатель	200
Summary	203
Résumé	214
Zusammenfassung	226

Издание научное

ЭДУАРД ЕФИМОВИЧ АЛЕКСЕЕВ

ИБ № 2025

РАННЕФОЛЬКЛОРНОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ

Звуковысотный аспект

Редактор Э. Месхишвили Художник В. Бобров Худож. редактор Г. Христиани
Техн. редактор Л. Курасова Корректор Е. Васильева

Сдано в набор 17.12.84 Подп. к печ. 27.02.86 Форм. бум. 60×90^{1/16} Бумага типографская № 1
Гарнитура шрифта литературная Печать высокая Печ. л. 15 Усл. кр.-отт. 15,25 Уч.-изд. л.
17,35 Тираж 2555 экз. Изд. № 6841 Зак. 2037 Цена 1 р. 30 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6,
Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88,
Южнопортовая ул., 24.